和声学

瓦尔特·辟斯顿 著

人民音乐出版社

和　声　学

〔美〕瓦尔特·辟斯顿著
丰　陈　宝　译
沈　敦　行　校

修订版

人民音乐出版社
一九七九年·北京

Walter Piston

Harmony

本书根据 Victor Gollancz 1949 年版译出

D58/53

和 声 学

修 订 版

〔美〕瓦尔特·辟斯顿 著

丰 陈 宝 译

沈 教 行 校

人民音乐出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

沈阳新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 135 千文字 138 面乐谱 11.625 印张

1956 年 11 月北京第 2 版 1979 年 1 月沈阳第 4 次印刷

印数：25,765-59,165 册

书号：8026·468 定价：1.90 元

出 版 说 明

瓦尔特·辟斯顿（Walter Piston，1894-1976）是祖籍意大利的美国作曲家。他除了从事创作外，还著有和声、对位方面的音乐理论专书，曾任哈佛大学音乐系主任。他的这本《和声学》著于1941年，着重介绍了十八、十九世纪作曲家们的共同的和声处理手法。作者通过分析这一时期产生的具有代表性的作品，归纳出一套和声规律，叙述简明，实例很多，不仅可使读者了解和声学的一般规律，而且还帮助读者去认识这些规律在具体创作中是如何运用的。书中对“和声的节奏”、“付属和弦”与“和弦外音”所作的论述被认为较有特色。本书适合于掌握了和声学基本知识的读者进一步研究和声学之用。

緒　言

学習和声学，首先应明确学習的目的．我們为什么要学習音乐理論？我們应該从音乐理論中学到些什么？关於这些問題，目前还有很多人搞不清楚．根据作者的教学經驗來說，对学習的目标認識不清，往往是各种音乐理論的学習过程中最普遍和最嚴重的阻碍．

有些人認为：和声学、对位法和賦格曲是有心想做作曲家的人們才需要学習．但是我們要知道，理論必然是在实踐之后產生的（除了偶然的情形之外，理論很少產生在实踐之前），因此我們就会明白，音乐理論並不是專为作曲而寫的一套法門．它实在就是观察歷代作曲家的作品而归納出來的一套有系統的推理，其目的在於說明現在和过去的作曲家的共同寫作法．音乐理論並不是指導我們在將來应該怎样寫作乐曲，而是告訴我們过去的作曲家是怎样寫作乐曲的．

我們为音乐理論的实質下了这样的定义之后，就得到許多重要的結論．首先要提到的是：音乐理論是从事各种活动的音乐家所不可缺少的一种知識；不論他是作曲家、演奏家、指揮家、評論家、教师或音乐学家，都非学習音乐理論不可．一个学習音乐的人比一个作曲家更需要有一个穩固的理論基礎，因为他可以用这一套理論作为根基，去評鑑过去和現在的各种体裁的音乐．

在另一方面，一个具有作曲天才的人如果自以为天賦已足，不必再去深研作曲家們的共同寫作法，就能够从事作曲，那末他是在冒很

大的危險. 他应該努力去掌握技術上或理論上的各种知識，把这当作一項終身的工作，与他的創作活动相並進行，但同时又是与創作活动分开的. 一方面他遵循一般作曲家的共同寫作法，另一方面他却完全听从他个人的趣味而努力表达自己独特的風格.

在和声的領域中，我們首先必須回答兩个問題：第一，作曲家們一般所採用的和声素材是些什么？第二，他們是怎样运用这些素材的？在开始学習和声学时，我們不能只研究个别作曲家的寫作法，因为这样我們就無从建立起一般寫作中所用的范式來. 我們如能牢固地記住这样的一个范式，就会懂得怎样去研究歷代作曲家的个别的和声处理法，也懂得把二十世紀中的各种和声实踐加以有条理的分析.

就歷史上說，和声学的普遍应用約摸是在十八和十九世紀中. 在这期間，所用的和声素材以及这些素材的应用方式几乎是固定不变的. 如能熟悉过去的作曲家的作品，則从他們的寫作法中發展下來的路徑就更加清楚，这样，二十世紀初叶的实驗时期也就並不顯得太革新了. 然而关於二十世紀的共同寫作法，我們还不能作确切的說明.

本書的目的是要把十八和十九世紀的作曲家們的共同的和声处理法尽可能簡明地申述出來. 这里所提出的規則等於一个研究报告. 我們並不是想把規則当作自然律來看，或者想根据美学的观点來証明規則的正确. 做本書的練習題时，应該仿效作曲家的共同寫作法，不必力求独創性. 作者相信：通过本書中的那些原則，学習者自能迅速而正确地掌握和声学这一科目.

目　次

緒言 · · ·

第六章　乐句中的和声結構 · · · · · · · · · · · · · · · · · · 59

和弦变换的次数(60)——和弦的配列(61)——乐句的开始(62)——乐句的結束(63)——陽性終止与陰性終止(64)——統一与变化(65)——練習六(68)

第七章　指定声部的和声配置法 · · · · · · · · · · · · · · · · 70

旋律的分析(71)——旋律的跳越(72)——延長音(73)——適用的和弦(74)——和弦的选擇(75)——乐句的划分(77)——公式的使用(78)——練習七(79)

第八章　轉調 · 81

原調(82)——关鍵和弦(82)——新調(83)——轉調的乐句的一些例子(83)——关系調(86)——大小調的交替(87)——关鍵和弦的求法(88)——練習八(90)

第九章　六和弦——数字低音 · · · · · · · · · · · · · · · · · 92

重复(92)——一般的效果(93)——声部進行(95)——連續六和弦(96)——和弦 I_6(96)——和弦 II_6(98)——和弦 III_6(99)——和弦 IV_6(101)——和弦 V_6(102)——和弦 VI_6(103)——和弦 VII_6(104)——数字低音(105)——練習九(106)

第十章　和弦外音 · 108

經过音(109)——助音(111)——倚音(113)——留音(115)——裝飾的解決(117)——規避音与駢枝音(118)——先現音(119)——原則的应用(120)——練習十(122)

第十一章　六四和弦 · 124

終止中的主六四和弦(124)——不用在終止中的倚音六四和弦(127)——助音六四和弦(128)——經过六四和弦(129)——練習十一(131)

第十二章　終止 · 133

正格終止(133)——完全終止与不完全終止(135)——半終止

(136)——变格終止(138)——詐伪終止(140)——練習十二(144)

第十三章　屬七和弦 · 146

正規的解決(149)——第一轉位(151)——第二轉位(152)——第三轉位(153)——不协和音的准备(154)——旋律的三整音(156)——練習十三(156)

第十四章　副屬和弦 · 159

解決(161)——副屬和弦的導入法(161)——交錯关系(162)——II的V(163)——III的V(164)——IV的V(165)——V的V(167)——VI的V(168)——VII的V(169)——練習十四(170)

第十五章　不正規的解決 · · · · · · · · · · · · · · · · · · 172

進到上主和弦的解決(175)——進到中音和弦的解決(176)——進到下屬和弦的解決(176)——進到下中和弦的解決(177)——副屬和弦(179)——練習十五(183)

第十六章　減七和弦 · 185

同音異名的和弦(186)——解決(188)——轉位(188)——副屬和弦(190)——不正規的解決(192)——連續減七和弦(194)——轉調(195)——練習十六(197)

第十七章　不完全的大九和弦 · · · · · · · · · · · · · · · · 199

不正規的解決(203)——副屬和弦(204)——轉調(206)——分譜的使用(208)——練習十七(209)

第十八章　完全的屬九和弦 · · · · · · · · · · · · · · · · · 211

准备(215)——和弦中各音的排列(215)——轉位(216)——不正規的解決(218)——副屬和弦(219)——轉調(220)——練習十八(221)

第十九章　模進 · 223

最初的型式(223)——和声的節奏(225)——模進的長度(226)——移位的音程(226)——不轉調的模進(226)——副屬和弦(227)——轉調的模進(230)——鍵盤上的練習(232)——和声配置中的模進(233)——練習十九(234)

第二十章　非屬音的和弦——七和弦 · · · · · · · · · · 236

准备(238)——和弦外音的因素(238)——解決(239)——主七和弦(239)——上主七和弦(240)——中音七和弦(242)——下屬七和弦(243)——下中七和弦(245)——導音七和弦(247)——模進中的非屬音七和弦(247)——轉調(248)公式(249)——練習二十(249)

第二十一章　九和弦、十一和弦与十三和弦 · · · · · · · 251

倚音(252)——延迟解決的倚音(254)——沒有得到解決的倚音(255)——持續音(256)——十一和弦(257)——十三和弦(260)——練習二十一(265)

第二十二章　升上主和弦与升下中和弦 · · · · · · · · · 267

升上主和弦与升下中和弦(268)——升上主和弦与升下中和弦的寫法(269)——節奏(270)——交錯关系(272)——調式(273)——不正規的解決(273)——轉調(275)——練習二十二(276)

第二十三章　那不勒斯六和弦 · · · · · · · · · · · · · 278

虛伪轉調(286)——轉調(287)——副屬和弦原則的擴展(287)——練習二十三(290)

第二十四章　增六和弦 · · · · · · · · · · · · · · · · · 292

解決(293)——轉位(300)——不正規的解決(301)——轉調(302)——例外的形式(303)——公式(305)——練習二十四(305)

第二十五章　其他的半音和弦 · · · · · · · · · · · · · 307

增五度(309)——減五度(313)——倚音和弦(315)——轉調

(317)——練習二十五(317)
結論 · 319
补充練習題 · 321
中外音乐術語及人名对照表 · · · · · · · · · · · · · · · · 349
中外曲名对照表 · 355

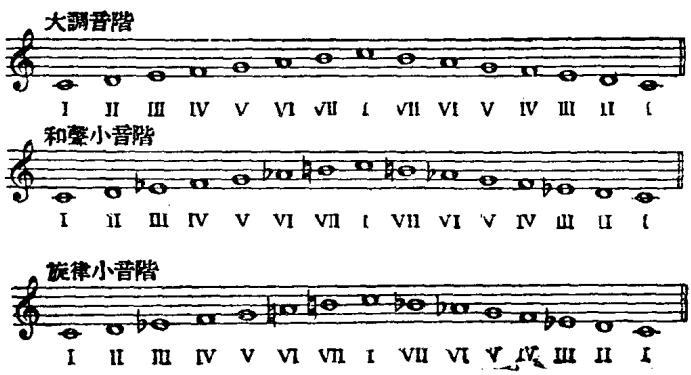
第一章　音階与音程

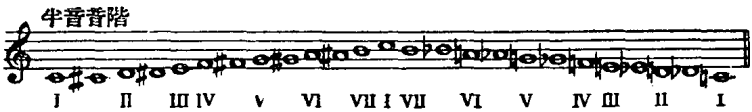
和声的單位是音程. 在这里,音程是指兩个音同时發出而造成的音响; 虽然更正确地說,"音程"是指兩个音之間的"距离"(这距离是用兩个音在音高上的差别來衡量的). 如果兩个音不是同时發出,而是先后出現在一行旋律中的,那末其間的音程便称为"旋律的音程"; 如果兩个音同时發出,其間的音程便称为"和声的音程".

例 1

構成音程的音,都是音階中的音. 我們在这里所講到的音乐,是以下面三种音階为基礎的: 大調音階、小調音階(和声小音階与旋律小音階)和半音音階.

例 2





按照習慣，音階中的各个音級是用罗馬数字來代表的（如上例所示），同时也可以用下列的名称來称呼：

I. 主音（卽主調音）

II. 上主音（主音上方相鄰的一音）

III. 中音（主音与屬音中間的一音）

IV. 下屬音（在主音的下方，它与主音之間的距离和在上方的屬音与主音之間的距离相等）

V. 屬音（在音階中是一个重要的从屬音）

VI. 下中音（在主音的下方，是主音与下屬音中間的一音）

VII. 導音（它在旋律中有導向主音的趋势）

上述几种音階的差別，在於半音与全音的位置的不同，这一点讀者大概自会辨認出來．半音音階是从音的半音变化導源而來的，所以我們可以把它看作其他兩种音階的变形，如上例中的罗馬数字所示．半音音階的正确的譜寫法（例如，应該寫升 A 还是降 B）是要看旋律的与和声的要求而定的；关於这一点，留待以后再講．

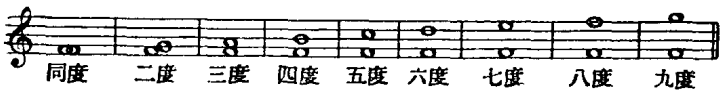
旋律小音階也可以被看作和声小音階的变形．在上行时，那个表示特征的第六音有了改变，因此而廢棄了原來 VI 和 VII 之間大於一个全音的音程，而从導音到主音之間的半音進行仍旧保留着．在下行时，第七音不再作为導音，因此降低了半度，以便進到小調式的第六音．

大調音階与和声小音階之間的差別只在於 III 及 VI，这一点很重要，值得我們注意．

音程的分类

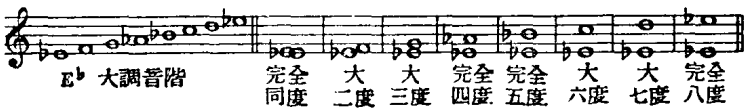
音程的"普通名称"可以用計算其間的"線"和"間"的方法來决定(这兩个音本身也要計算在內).

例 3



音程的"特殊名称"(例如三度或七度的种类),可以用各种方法來决定. 有一个簡單的方法是:以音程中下面的一个音作为主音,在这主音上建立一个大調音階,如果上面的一个音是这大調音階中的一音,那末这兩个音之間的音程称为"大"音程,不过八度、五度、四度和同度音程,不称"大"音程而改称"完全"音程.

例 4



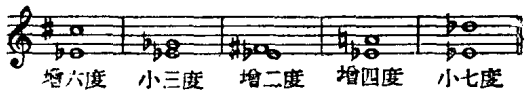
如果上面的一个音不是該大調音階中的一音的話,就得用下列的規則來决定这音程的特殊名称:

一、比大音程小一个"半音"的称为"小"音程.

二、比大音程或完全音程大一个"半音"的称为"增"音程.

三、比小音程或完全音程小一个"半音"的称为"減"音程.

例 5



在上例中,我們試以从降 E 音到升 C 音的那个六度音程为例假使升 C 音还原成 C 的話,那末这 C 音剛巧是以降 E 音为主音的大

調音階中的一音，其間的音程便是“大六度”．C音上加了升号之后，使这“大六度”的音程增大了一个“半音”，因此我們可以根据上面第二条規則而把从降E音到升C音的音程称为“增六度”．

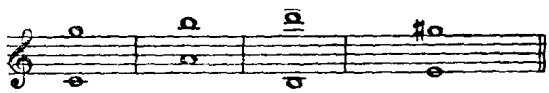
当音程中下面的一个音具有升降号时，我們可以先假定該音沒有那升降号，然后拿計算所得的結果与原來的音程相比，再根据上面的規則來決定音程的名称．举例來說：假定我們要知道从升D向上到C之間的音程的名称．以升D为主音的大調音階有九个升号，拿这个音階來計算很不方便．現在暫拿D調的大調音階來看，我們知道C音比該音階中的第七音要小一个“半音”，所以D到C的音程是“小七度”．然后，我們恢复D音上的升号，就是把下面的音升高半音，这样一來，使音程小了一个“半音”．因此我們知道从升D到C的音程是“減七度”．

学習者应該多做些听寫或其他訓練听覚的練習，以培养辨認唱出或奏出的音程的能力；並訓練用心智來認識乐譜中的音程．

复式音程

大於八度的音程，可以減去八度來計算．这样的音程称为“复式音程”．不过有几个复式音程（例如九度）在某些和弦中具有特殊的性質，因此它的名称往往採用原來較大的数目，不必減去八度來称呼。

例6



协和音程与不协和音程

协和音程的音响是穩定而圓滿的，而不协和音程的特性是不安

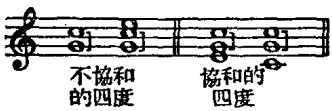
定、有解決到协和音程的要求. 关於协和与不协和音程的特性，音乐家各有其主观的說法，它的解釋也随了音乐的演進而改变. 但根据一般作曲家的共同的寫作法，我們不妨分类如下:

协和音程——完全音程，以及大、小三度与六度.

不协和音程——增減音程，以及大小二度、七度与九度.

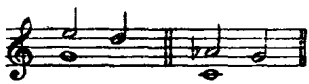
(例外——完全四度的下方沒有其他音时，它是不协和的. 完全四度的下方有三度或完全五度音程时，它便是协和的了.)

例 7



我們往往把大小三度和六度称为“不完全协和音程”，以别於完全音程. 这一点区别在十八和十九世紀的和声風格中是無关重要的；只有那六度音程，当它与低声部發生某种音的联系时，似乎缺少“完全协和音程”的那种穩定性而有解决到五度的需要.

例 8



缺少不协和音程的音乐，往往消沉而無生气，因为不协和的成分能为音乐加上不少动的感覚和節奏的力. 音乐風格的歷史所討論的，大部分都是关於不协和音程的問題，以及作曲家对这种音程的处理法. 我們尽可以强調这一点：不协和音程的主要性質是它的动的感覚，而不是它的不悅耳的音响——有些人認为它的主要性質是不悅耳的音响，那是錯誤的.

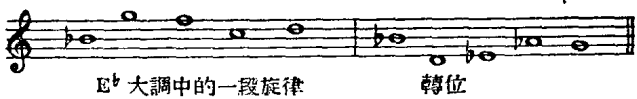
音程的轉位

“轉位”这个名詞在音乐中往往廣泛地用來指程序的变化．眞正的轉位是这样的意思：原來的音程与它的轉位音程大小相等，起点相同而申展的方向相反．这种轉位的有系統的应用，称为“倒影寫作法”．在以和声为主的时期的音乐中，这种方法很少見到．

例9

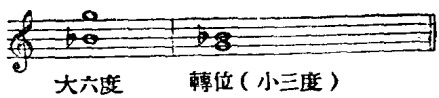
普通所謂对位的轉位，是倒影法的一个变形．原來的音程与它的轉位是在同一音階中的，因此，原音程与它的轉位所具有的普通名称虽然相同，但其特殊名称可能因了各自在音階中所占的地位而有所不同

例10



和声的轉位則全然不同．方法如下：兩个音的名称保持不变，而下面的一音轉移到上方，或上面的一音轉移到下方．这样，結果往往使兩个音程的普通名称和特殊名称都有了改变．

例11

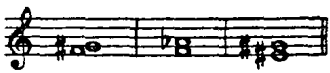


等音程

在我們的十二平均律的体系中，往往有这样的情形發生：兩个或

两个以上的音程在意义上判然不同，但在鋼琴上奏出时，所發的音响却完全相同．增二度与小三度便是一个好例子．如果僅以所發的音响为憑，那末这两个音程便無从区别了．在这种情形下，其中一个音程称为另一个音程的“等音程”．

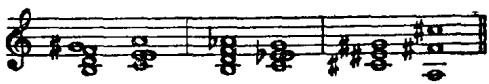
例 12



(1)　(2)　(3)

可是，当这些音程夾在和声中与前后的音程相繼奏出时，我們便可清楚地听出它們的区别來．

例 13

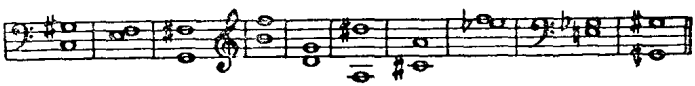


(1)　(2)　(3)

練　習　一

本書中的練習題可供教师或学生自己作为参考，以便想出更多的習題來做．这些習題是不够使学生得到適当的訓練的．不用說，我們应該把一章完全掌握以后，才繼續去学下一章．在沒有掌握一章以前，应該不断地增加所做的習題，直到达到目的为止．

一、說出下列各音程的名称來：

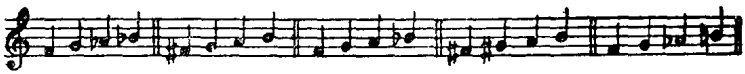


二、以升 F 为音程中下面的一音，寫出下列各音程：小三度，增六度，減五度，完全四度，增二度，大七度，小九度，增五度．

三、以降 D 为音程中上面的一音，寫出下列各音程：減五度，大九度，減七度，小二度，增四度，完全五度，小六度，減三度．

四、寫出“例 3”中各音程的等音程來.

五、下列的断片是从什么音階中取來的?



六、以升 C 为音階的第六音，寫出一个大調音階來.

七、以 D 为主音，寫出一个下行的旋律小音階來.

八、說出在和声小音階中从上主音向上到下中音之間的音程的名称.

九、寫出在 E 大調音階中主音与其他各音之間可能造成的不协和音程，並說出其名称.

十、寫出在降 B 和声小音階中第三音与其他各音之間可能構成的协和音程，並說出其名称.

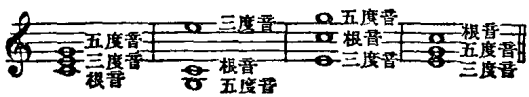
第二章　三和弦

兩个或兩个以上的音程結合起來，構成一个和弦．通常的和弦是由三度音程的疊置來構成的．如果我們把其他的音程結合方式加以試驗，並注意这些結合方式在二十世紀中是怎样被应用的，这样做原是很有益的；但是在这里，我們所研究的必須限於作曲家一般应用的和弦．

最簡單的和弦是三和弦，那就是由三个音構成的和弦，而这三个音是由兩个三度音程的疊置所形成的．三和弦可以說是我們整个和声体系中的基礎；即使在現代的許多基本的發展中，三和弦仍保持它的地位．

三和弦中的三个音，分别称为"根音"、"三度音"和"五度音"．"根音"又称"基音"．不管和弦中的三个音按什么次序排列，其个别的名称总保持不变．

例 14



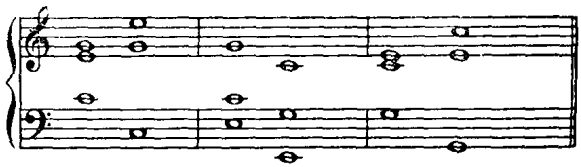
轉　位

三和弦以其根音作为最低一音时，称为根音位置的三和弦．

三和弦以其三度音作为最低一音时，称为第一轉位．

三和弦以其五度音作为最低一音时，称为第二轉位.

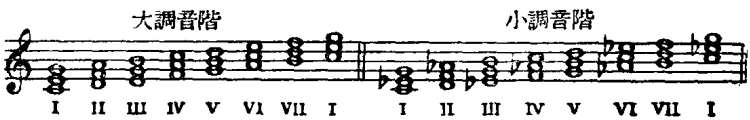
例 15



根音位置　　第一轉位　　第二轉位

在以C为主音的大調音階与和声小音階之中，三度音程的疊置可以構成下列的三和弦：

例 16



三和弦的种类

在一个指定的音階中所構成的各个三和弦，不但在音高上有差别，而且因了和弦中所包含的音程的不同而在音响的性質上也有差别. 依照根音与其他兩音間所構成的音程的性質來說，三和弦可分四种：

由大三度与完全五度構成的叫大三和弦.

由小三度与完全五度構成的叫小三和弦.

由大三度与增五度構成的叫增三和弦.

由小三度与減五度構成的叫減三和弦.

学習者应訓練用听覚來辨别这四种类型的三和弦.

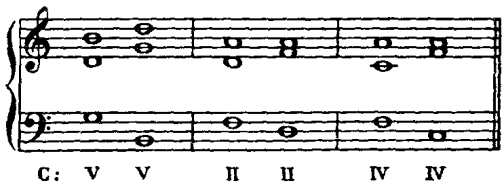
例 17

大三和絃　小三和絃　增三和絃　減三和絃

大三和弦与小三和弦都是协和的和弦，因为这兩种三和弦是全由协和音程構成的．減三和弦与增三和弦却是不协和的，因为这兩种和弦中有不协和的減五度与增五度音程存在．

罗馬数字不但代表音階中的各音，还可用來指以該音为根音所構成的和弦，不管这和弦是根音位置的，还是轉位的．

例 18



所有的三和弦（見例 16）可以归类如下：

大三和弦：大調中的 I, IV, V.

小調中的 V, VI.

小三和弦：大調中的 II, III, VI.

小調中的 I, IV.

減三和弦：大調中的 VII.

小調中的 VII, II.

增三和弦只有一个：小調中的 III.

或者就音階中的各音來說：

I 在大調中是大三和弦，在小調中是小三和弦．

II 在大調中是小三和弦，在小調中是減三和弦．

III 在大調中是小三和弦，在小調中是增三和弦．

IV 在大調中是大三和弦，在小調中是小三和弦．

V 在大調及小調中都是大三和弦．

VI 在大調中是小三和弦，在小調中是大三和弦．

VII 在大調及小調中都是減三和弦.

十八与十九世紀的音乐大都是建立在四部寫作的和声基礎上的. 这就是說: 就縱的方面來說, 每个和弦是由四个音組成的; 就横的方面來說, 共有四个不同的旋律. 古典音乐中常見的三部寫作也时常暗示有四个声部, 而四部以上的寫作(例如在管弦乐总譜中)往往是在四部組織中重复一个或多个声部而成的.

和声学所研究的是構成这基本的四部寫作时所依据的原則. 做練習題时, 通常都用四个声部, 所謂"声部", 不一定是指为人声而寫的. 不过它确实含有这样的意思: 不管是寫來給人唱的还是在乐器上奏的, 各声部的進行中具有一切美好的音乐所具的理想的声乐的本質.

为要定出四个声部的界限, 我們拟按照一般慣例而采用四种人声的名称: 高声部、中声部、次中声部和低声部——就是大約划分各声部的領域以按近人声的各种音域.

例 19

偶尔超出这些限度以外是沒有关系的, 只要每个声部的重心时常保持在正規的音域內, 而少用兩極端的音.

重　复

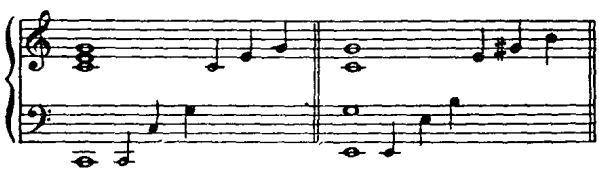
三和弦既然只由三个音組成, 則構成四部和声时顯然还缺少一个音. 在根音位置的三和弦中, 这第四个音往往是比根音高一个或兩个八度的重复音, 或者甚至是一个同度的重复音. 这样叫做"重复".

和弦中各音的排列

在一般的音乐中，縱的部分（指和弦）总要受到横的部分（指旋律）的約束．縱的部分完全不受約束的音乐，就是純粹諧和的音乐，这种音乐是很少听到的．我們配置和弦时，首先应顧及声部進行的原則，因为和弦本身是几行旋律同时進行而產生的．而同时，配置和声的目的是要安排縱的方面的音，使發出清晰均衡的音响，有时甚至使發出主观所謂美丽、明朗或陰沉的音响．

通常安排一个和弦，总是將較大的音程放在下面，將最小的音程放在上面．这有点类似泛音列中諸泛音的排列情况，但我們必須承認，除了这一点以外，作曲家对和弦的处理与"自然和弦"是不相同的．譬如說，我們把一个第一轉位的和弦与其最低音所產生的一連串泛音比較一下，就知道所生的泛音不一定与和弦音相符．

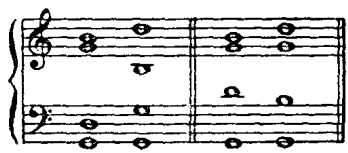
例 20



(1)　C音上的泛音　　(2)　E音上的泛音

在高声部与中声部之間，以及在中声部与次中声部之間，通常避免用大於八度的音程，但在次中声部与低声部之間，一般都認为用大於八度的音程是很合宜的．

例 21

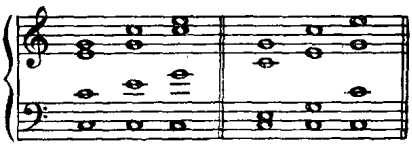


不平穩　　較好

密集位置与开放位置

和弦中在上的三个声部尽可能密集在一起时，这和弦便是在“密集位置”中，否則便是在“开放位置”中．我們要注意，在密集位置中时，在上的三个声部都在一个八度的音域之內，然而在开放位置中时，高声部与次中声部之間的距离就大於八度了．有了指定的高声部，要按着密集位置排列一个根音位置的三和弦时，中声部应当採用尽量靠近在高声部之下的適用的一音．如果要按开放位置來排列，則中声部不用最靠近的一音，而採用其次的一音．次中声部則只剩下一个音可用，因为低声部中必然是一个处在適宜的八度中的根音．

例 22



密集　　開放

密集位置与开放位置是一样常用的．选擇这兩种位置时，須顧到各方面的条件，其中各声部的旋律進行也許可以說是最重要的一个条件．其次便是音域的問題．比方說，假使高声部在音域中的位置很高，那末採用密集位置的結果会使其他各声部的位置提得太高了．在一个單独的和弦中，理想的和声配置是將各声部都安排在各自音域中的高的、中間的或低的部位；但是为了考慮到旋律進行的方向和其他有关的方面，要这样做是不大可能的．

我們应該仔細听辨同一和弦中的音的各种排列方式所產生的不同的效果，並应注意所听到的音乐，看其中用的是哪一种排列方式．各声部之間的音程，就音乐的結構及其实际音响來說，是一个重要的

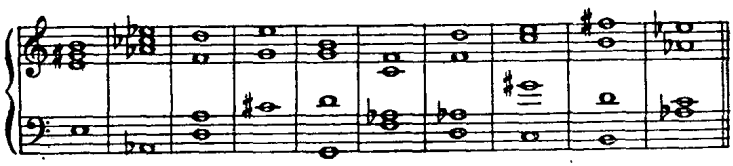
因素．在以和声为主的时代，作曲家所注重的是和弦中各音的效果良好的排列方式，但是到二十世紀，作曲家偏重於音程，以及諸音程結合时所產生的各种音响．

練 習 二

一、教师在鋼琴上彈出一个音階（大調或小調），再彈出这个音階中的一个三和弦，然后令学生說出这是哪一类的三和弦，並說出其根音是音階中的第几音．

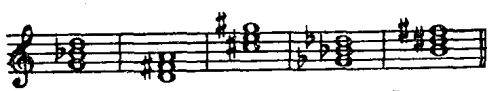
我們应該非常重視这种訓練听覚的練習．只要有人替你彈琴，經过經常的訓練之后便自会熟練．最容易办到的一种練習方法是：使一羣对这种練習感到兴趣的学生聚在一起，每个人輪流地在鋼琴上彈奏，讓其余的学生訓練听覚．

二、說出下列各三和弦的种类（大、小、減或增），並用罗馬数字及調名來指明：每个和弦的根音可能是哪一种音階中的第几音（例如：下面第一个三和弦是大三和弦，它可能是B大調音階中的IV，也可能是E大調音階中的I，等等）：



(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10)

三、就下列各三和弦，寫出四部和声的三种不同的排列方式：



(1) (2) (3) (4) (5)

四、將下列各三和弦寫成四部，各用密集及开放兩种位置．

（1）降 b 小調中的 IV

（2）升 C 大調中的 V

（3）E 大調中的 VI

（4）d 小調中的 III

（5）f 小調中的 II

（6）A 大調中的 IV

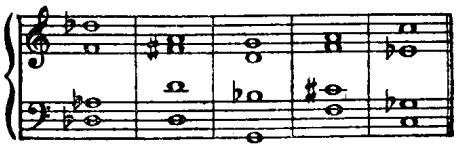
（7）降 e 小調中的 I

（8）e 小調中的 VI

（9）G 大調中的 VII

（10）降 A 大調中的 II

五. 只应用臨时記号(升、降号及还原号)，試就下列每一个三和弦再寫出三种式样，以說明大小增減四种类型：



(1)　(2)　(3)　(4)　(5)

第三章　和声的進行

几个和弦相繼奏出时，便牽涉到兩个主要的問題．第一，在某一个指定的和弦的后面，应选用哪一个和弦？第二，如何連結相继的兩个和弦？这兩个問題便是和声的進行所包括的兩个方面．

虽然这兩个問題在某种意义下是不能分开的，但是和弦的連續与和弦本身的形式却可能是兩个独立的問題．我們仔細研究一下和弦的形式，便会明白：兩个和弦的各别的音响並不很重要，而兩个根音的相互关系以及根音对所屬的音階的关系要重要得多．对和弦的辨認，主要是根据它的根音在音階中所占的位置．因此，和弦的連續可以簡化为根音的連續（即根音的進行），而根音的連續又可用罗馬数字來表示．与根音的進行比較起來，建立在这些根音上的和弦的变化不是很重要的．只改变和弦的構成，是不能补救根音進行的不得当的．

普通根音進行表

I 后面用 IV 或 V，有时用 VI，难得用 II 或 III

II 后面用 V，有时用 VI，难得用 I，III，或 IV．

III 后面用 VI，有时用 IV，难得用 II 或 V．

IV 后面用 V，有时用 I 或 II，难得用 III 或 VI．

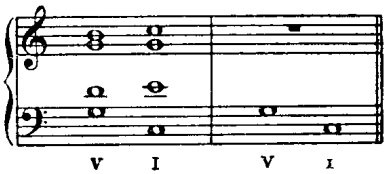
V 后面用 I，有时用 VI 或 IV，难得用 III 或 II．

VI 后面用 II 或 V，有时用 III 或 IV，难得用 I.

VII 后面用 III(VII 很少用作根音).

对上列各种根音進行的性質，我們应懂得辨識. 这些性質是难於用言語來描述的. 屬和弦到主和弦的進行通常被認为最滿意的. 只要奏出其低声部，我們立刻就会体会到这种進行的穩定性.

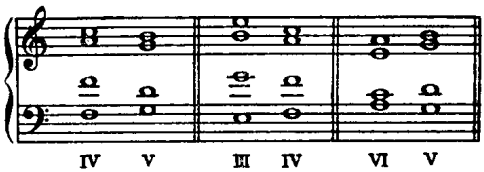
例 23



其他如根音移下五度(或移上四度)的進行，似乎与上述的一种進行有类似的效果，不过不很顯明罢了.

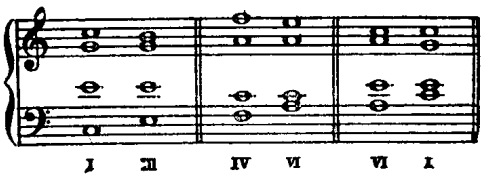
当根音按級進行时，第二个和弦中的几个音与第一个和弦中的几个音全不相同，因此和声的色采也就完全改变.

例 24



与这种進行成对比的，便是根音向上移三度的進行，这样的進行有着非常柔和的效果.

例 25

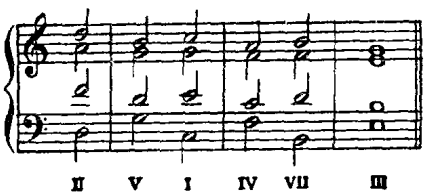


導音三和弦

音階中第七音上的三和弦很少採取根音位置，因此在討論根音的進行时，这个三和弦尽可以略去不講．这个和弦中含有一个不协和的減五度音程，而該音程中下面的一音便是那个具有强烈的進到主音的傾向的導音．就該和弦的作用与效果來說，它实在是一个不完全的屬七和弦，实际上我們也是把它当作不完全的屬七和弦來处理的．

我們有时也会發現導音三和弦進行到 III 的例子．在这种情形下，那導音三和弦往往是为了要保持声部的对称而用在模進中的．

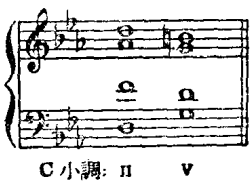
例 26



小調音階的第二音

建立在小調音階中的第二音上的減三和弦，与導音三和弦一样，是含有不协和的減五度音程的．可是該音程中下面的一音本質上並沒有任何傾向，因而作曲家时常把这个和弦用在根音位置中．

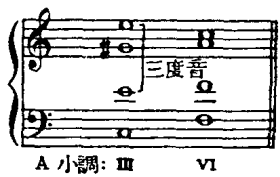
例 27



增三和弦

此外含有不协和音程的三和弦，便是小調音階(和声的)中的第三音上的三和弦. 在这个和弦中，根音与導音間的音程是增五度. 我們往往重复这和弦中的三度音以構成四部，这三度音便是小調音階中的第五音(卽屬音).

例 28



每一种進行都具有某种節奏的价值，这一点我們留在以后討論.

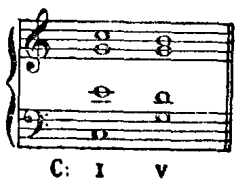
声部進行

根音連續的問題解決之后，其次便是如何連結兩个和弦、卽各声部在横的方面应該如何進行的問題.

下面的几条規則告訴我們，应如何連結兩个根音位置的三和弦. 学習者应注意：連結和弦时应力求平滑和順.

一、如果兩个三和弦中有一个或若干个共同音，这些共同音便应該重复出現在同一声部中，其他的声部則向最靠近的適宜的位置而移進.

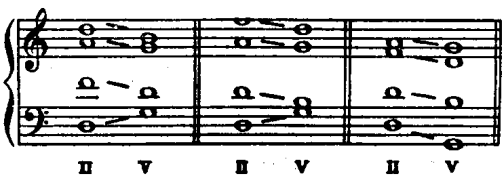
例 29



在上例中，G 是两个三和弦中的共同音，所以重复地出現在同一声部(中声部)中．其他各声部各自向着最靠近的適宜的位置移進：C 下行到 B，E 下行到 D．(第二个和弦中的音是 G、B、D、G．其中用了兩个 G，一个 G 因为是根音而用在低声部，其他一个 G 用在重复的中声部里．所以 B 和 D 便成了僅有的兩个可用的音)．假使 C 進到 D 的話，E 便不得不進到 B(因为 B 是所留下來的唯一的一音)，但这不是最靠近的一个位置．

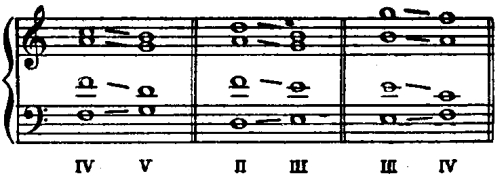
例外：在 II—V 的進行中，習慣上不是重复共同的音，而是使上面的三个声部向下進行到鄰接的適宜的位置上．

例 30



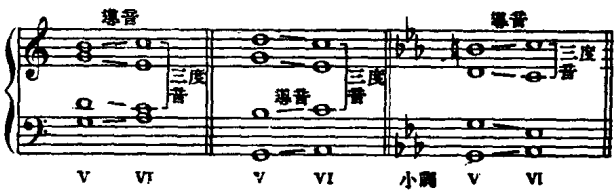
二、如果兩个三和弦中沒有共同的音，那末上面的三个声部应該按着与低声部相反的方向移進——总是進到最靠近的適宜的位置上．

例 31



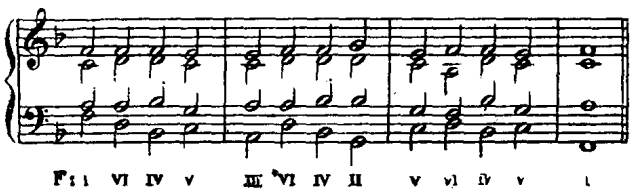
例外：在 V—VI 的進行中，導音向上移進一級到主音，而其他兩个声部向下移到最靠近的位置上，重复 VI 中的三度音而不重复根音．

例 32



我們如能遵守上述的規則，和弦間的連結便能合乎声部進行的慣例．訂立这些規則的目的，是为了要在兩个和弦的連結中尽可能求得平滑与和順，使一个和弦很自然地進行到其次一个和弦．可是，如果連續地应用这些規則，結果所得的音乐便会單調刻板．

例 33

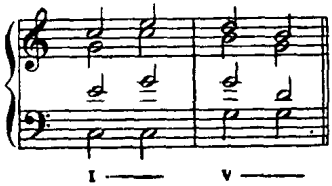


学習者只研究根音位置的三和弦，所以我們不能盼望他寫出美好的四部对位式的音乐來．而且对学習者說來，和声研究的重心也必須放在和弦上．但我們应当尽量模仿作曲家們的寫作法，这样就可以培养音乐的風格和音乐判断力．即使是初学者，也应該經常尋求眞正美的音乐，並不是要等到以后才注意这一方面．即使在应用根音位置三和弦的那样基本的習題中，也可能选擇出一种比較有趣而悅耳的排列式样的．

換句話說，如果犯了規而能够造成更悅耳的音乐，那末尽管把一套規則打破也沒关系．这种情形，首先在高声部的旋律中可以見到．高声部因为是頂上面的一个声部，听起來自然会形成一个旋律，所以在構成高声部时要比構成內声部时更加小心．

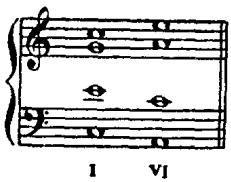
根音相繼重現的时候，最好把其他声部的位置加以改变，以求变化。

例 34



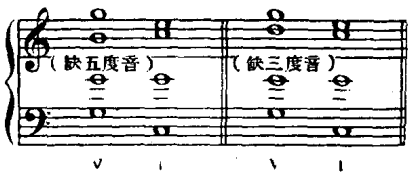
要求得一个新的高声部的音，常用的一个好办法便是使和弦从开放位置变到密集位置，或是从密集位置变到开放位置。

例 35



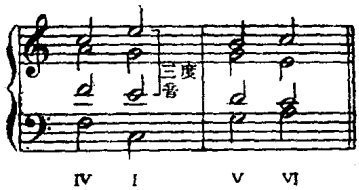
有时我們偶尔用一个略去五度音的三和弦，这种和弦往往是由三个根音和一个三度音構成的；採用这样的和弦可以使高声部的一行旋律得到自由的發展。按一般的慣例，三度音往往不可略去，因为沒有三度音的話，便留下一个空五度的音响了。

例 36



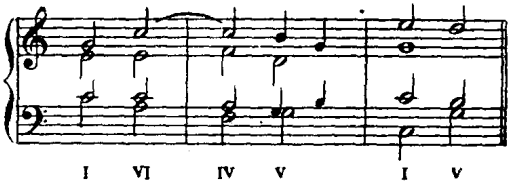
不重复根音而重复三度音或五度音，也是使高声部能有更多適用的音的一个办法。

例 37



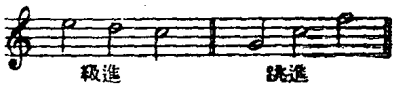
在構成一行高声部的旋律时，我們时常把某些音在節奏上加以分割，使成为时值較短的音，也时常在重复出現的兩个音上加一連結線，以造成时值較長的音．学習者在开始时最好少用此法，应該先求得安排和弦中縱的方面的各音的經驗，然后再加以節奏的变化．

例 38



依照上述各种方法，我們就能使各个声部比較有自由進行的可能了．現在我們要研究一下各个声部進行时可能採取的路線、各声部的个别的旋律線以及声部間的相对的旋律進行．旋律的進行分"級進"与"跳進"兩种．

例 39



一行好听的旋律中所用的大部分是級進，而只有在適宜的情形下才用一些跳進來加以变化．用太多的跳越会造成不圓滑的效果，而不能得到所盼望的平滑流暢的美質．我們可以看到，低声部中的跳越往往比其他声部中为多，而中声部及次中声部中通常很少有距

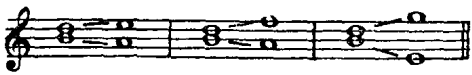
离較远的跳進. 只用根音位置的三和弦时，低声部中的跳進一定会比通常所容許的來得多.

声部進行的相对关系

兩个声部進行时的相对关系有三种：反向進行、斜向進行和同向進行.

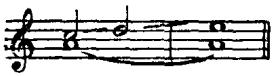
反向進行——兩个声部按着反对的方向進行.

例 40



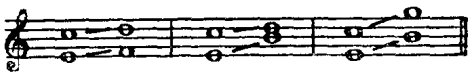
斜向進行——一个声部按着水平線進行，其他一个声部向上或向下進行.

例 41



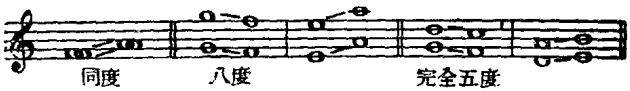
同向進行——兩个声部按着相同的方向進行.

例 42



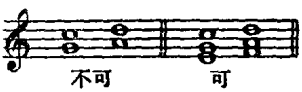
在同向進行中，如果兩个声部間保持同样的距离，則称为"平行進行". 就旋律來說，平行進行的兩个声部比較不能各自独立，我們可以把它看作一个声部的复式. 在十八和十九世紀中，作曲家要寫基本的四部結構时，总是避免採用同度、八度以及完全五度的平行進行的.

例 43



平行三度和平行六度是常用的．平行四度一定要下面有平行三度时才可以用．

例 44



平行的不协和音程，只有在应用对位化的和弦外音时，以及在不协和和弦的不正規解决中，才被用到．

在構成声部進行的相对关系时，我們的目的是要使諸声部保持独立，成为分开的几个声部．反向進行所造成的独立的效果最大，但是要四个声部都按着四个不同的方向而進行，顯然是不可能的事．在斜向進行中，我們可以用按水平線而進行的一个声部來襯托出斜向進行的那个声部．在同向進行中，我們要注意一点：兩个声部進行的方向不可永远相同，因为这样会使一个声部失却了它的独立性而僅成为另一声部的随伴．

同向八度与同向五度

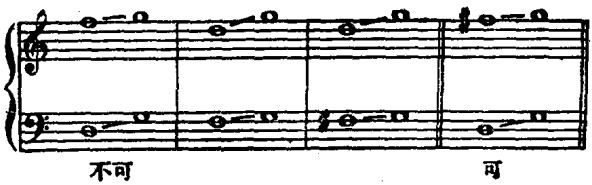
作曲家对於同向進到八度和完全五度的進行的处理，似乎一向十分小心．虽然这多半是屬於对位法的范圍之內的，但在外声部（低声部与高声部）間如有这兩种音程出現时，我們必須特别注意．

我們通常不使兩个声部同向跳進到八度或完全五度．这种進行一般称之为"隱伏八度"或"隱伏五度"，但在这里，我們拟採用"同向八度"和"同向五度"的名称．

例 45

对同向八度的处理，我們往往避免向上的進行，即使其中一个声部是按級進行的，也要避免．不过有一个例外：当上面的声部作为導音而按小二度移進时，便可採用向上的進行．

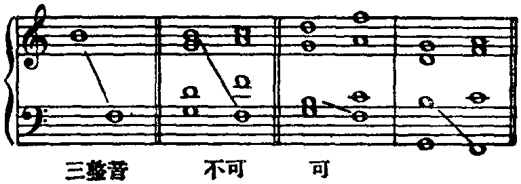
例 46



三 整 音

增四度的音程称为“三整音”，意即三个全音．这种音程具有一种特殊的音响；在以对位法为主的时期中，这音程受人蔑視而被称为“音乐中的魔鬼”．但它的粗糙的效果可以用適当的技巧來減輕或避免．在以和声为主的时期中，似乎只有一种“三整音”是常为作曲家所忌用的，那就是存在於根音位置的 V—IV 的進行中的三整音．V 中的導音与 IV 中的低声部有三整音的关系．不在同一声部的相繼發出的兩个音之間的关系，我們称之为“交錯关系”或“錯誤关系”．在 V—IV 的進行中，当導音在高声部進行到主音时，三整音的交錯关系很容易听得出來．但是当導音在中声部或次中声部时，这种進行还是时常被採用的．

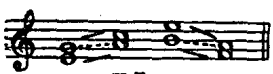
例 47



重 叠 的 声 部

当兩个声部向上按同向進行时，下声部通常不許進到比未進行时的上声部更高的位置．这样可以避免听覚上的曖昧，因为我們听的时候，往往可能在兩个声部間选擇比較明顯的旋律．在向下的進行中，也有同样的規則，就是上声部不許進到比未進行时的下声部更低的位置．

例 48



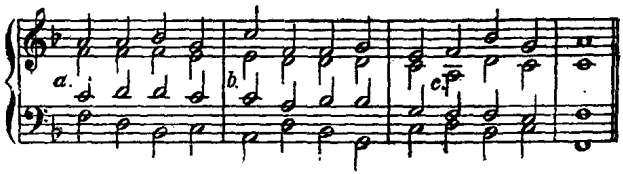
用兩行譜表來寫四部和声时，次中声部和低声部应該寫在下面的一行譜表中，这样可以使四个声部清楚地成为四行．为了使声部不易相混，我們还可以使高声部和次中声部的符幹朝上，而使中声部和低声部的符幹朝下．

我們做那些需要应用到很多和弦的和声習題时，至少应寫出兩种和声的式样來．第一种式样应該嚴格地遵守“声部進行”一節中所述的各項規則，即使所寫成的結果在旋律上像“例 33”那样的單調刻板也不要緊．做这样的練習，可以帮助学習者把关於連結三和弦的各項原則搞熟，然后可以从这个基礎出發，去求得比較好听的高声部

的旋律.

要达到这个目的，並不需要很多的或根本的改寫.

例 49



这是把"例 33"加以改良而得的結果.

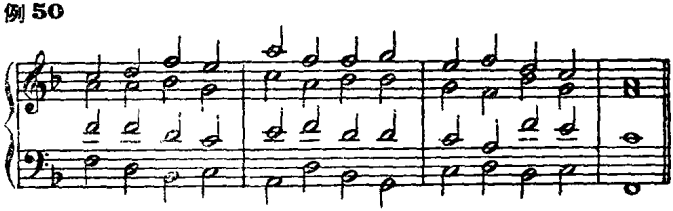
1. 开始以三度音放在高声部，各声部的位置便提高在声域的中区，於是各声部得稍有上下移动的余地.

2. 重复 III 中的三度音，可以避免連續兩小節中开始的兩拍上 A 音的重現. 这样，上面的三个声部向下移進，使 III—VI 的進行被处理得好像 II—V 的進行.

3. 和弦 VI 的三度音重复，这是 V—VI 的進行中常見的事. 这样我們就有机会加以选擇而决定共同的 F 音重現在次中声部中还是高声部中，也有机会把密集位置改为开放位置.

下面的例子是上述一系列三和弦的第三种排列式样. 学習者自己可以分析，这是如何改寫而成的.

例 50



練 習 三

一、以四部寫作，寫出下列的和声進行的三种不同的排列式样來：

（1）e 小調的 V—VI

（2）D 大調的 IV—V

（3）F 大調的 I—VI

（4）C 大調的 VI—V

（5）a 小調的 V—I

（6）降 e 小調的 II—V

（7）降 B 大調的 VI—IV

（8）升 F 大調的 II—V

（9）升 c 小調的 III—VI

（10）降 D 大調的 V—VI

二、就下列各組根音位置的三和弦寫出兩种和声的排列式样，第一种式样必須嚴格地遵守关於連結三和弦的各項規則，第二种則加以改良，以求得悅耳的高声部旋律.

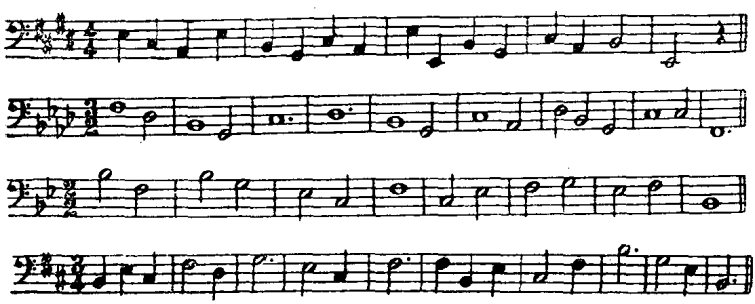
（1）C 大調：IV, V, I, I, V, VI, IV, II, V, V, I

（2）c 小調：I, VI, IV, II, V, VI, IV, V, I, V, I

（3）A 大調：I, V, III, VI, IV, V, I, V, IV, IV, V, I

（4）b 小調：V, I, IV, II, III, VI, IV, V, VI, IV, I

三、用根音位置的三和弦，在下列各低声部上添寫高声部、中声部和次中声部. 每一題寫出兩种和声的排列式样. 寫法同上.

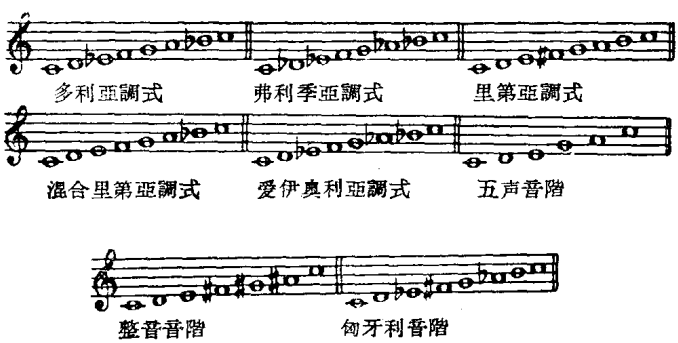


第四章　主音性与調式性

主音性是指音乐中音与音之間的有組織的联系．就十八和十九世紀的作曲家的共同寫作法來說，这种联系总是以一个中心音为主，其他所有的音則以某种方式支持它或傾向它．除此之外，音与音之間的联系还有其他各种不同的方式(例如玄堡的十二音律制)，但是这些联系的方式可以說从來未曾为作曲家們共同採用过．至於早期所通行的以各种調式为基礎的律制，則又不屬於我們研究的范圍，因为我們在这里所研究的是十八和十九世紀这个时期．

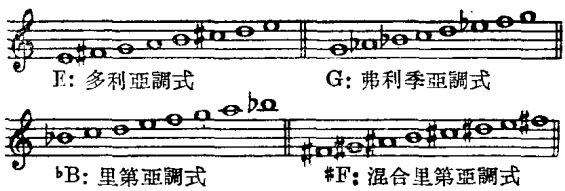
調式性是指具有这种联系的音的选擇．主音性指的是調，調式性指的是音階．在一个指定的調性中，除了大調音階、小調音階和半音音階之外，还可以寫出許多其他的調式來．現在以C为主調音而寫出一些調式來，作为說明．

例51



我們可以把这些調式移到其他各調中；也就是說，我們可以用音階中其他任何一音來作为主調音——只要把主音的音高改变一下，保持音階中各音間的音程关系便行.

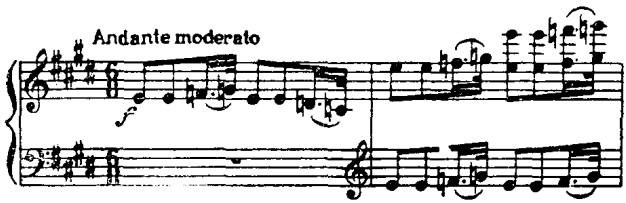
例 52



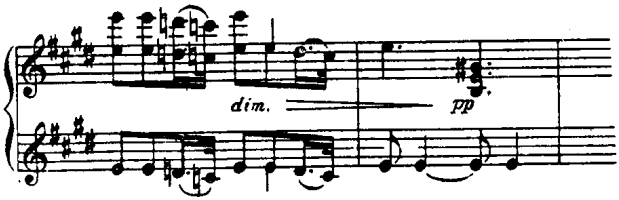
作曲家偶尔也採用民歌中的各种調式，甚至採用东方的音階，也有人創造一些人为的音階，其中音程的配置方式是从所未有的. 但我們必須先完成和声学研究的第一步工作，然后再去深究这些东西；这就是說，我們先要建立起一个清楚而穩固的常用的范式，然后参照这个范式去欣尝那些特殊的东西. 所以在这里，我們只講第一章中所說的三种音階：大調音階、小調音階和半音音階. 半音音階可以說是前兩种音階的一个变形.

大調音階和小調音階盛行約有三百年之久，因此关於我們現在的音乐，常有"大調小調制"之称. 我們受到这个傳統的影响很深，常容易把那些以其他調式为基礎的音乐也用大調或小調來說明，而結果却又往往講不通. 勃拉姆斯的"第四交响曲"的第二乐章的开端，

例 53　　勃拉姆斯："第四交响曲"



E: 弗利季亞調式



我們听起來常有C大調的印像，但听不多久却發現它的“中心音”原來是E.（見例53）

像上面所示的应用大小調以外的調式的例子，在以和声为主的时期中还相当多，但是談不上普遍地被人应用．像这种採用早期所通用的各种調式的寫作法，后來完全廢止，直到二十世紀时才又恢复应用．

音階中各音的作用

構成一种調式时，总是以一个音作为中心而有組織地排定其他各音对这个中心音的关系．音階中每一个音在調中都有它的一定的作用．

关於調中各音的作用在音响学上与心理学上的根据，这里不拟叙述．我們只就它在作曲家的实际应用中所起的作用來加以說明．

屬音和下屬音，听起來彷彿是主音兩旁的平衡的支柱，好比是离支点兩端等距处的重量一般．

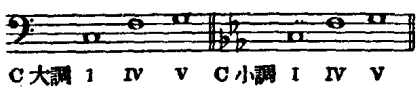
例54

这可以說是普通的短曲中的和声進行的輪廓：开始时以屬音为目标，接着便回复到主音，然后用了一个下屬音，这样可使最后的主音結束得更完滿．除了这三个音以外的其他的音，都是用來点綴这

个基本型式的.

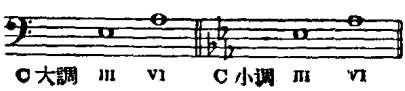
主音、屬音和下屬音，称为"調性音"，因为这三个音是調性中的主要部分，好比是基石一样．在一个指定的調中，这三个音不論在大調或小調中都保持其重要性.

例 55



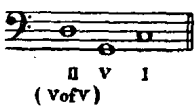
中音和下中音称为"調式音"．这兩个音对調性的影响很小，但因为这兩个音在大調或小調中有所不同，故能对調式有所指示.

例 56



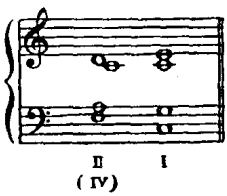
上主音时常被当作屬音的屬音來处理.

例 57



可是就和声來說，上主音往往出現在下屬和弦中(特别在某几种位置里)所以有时可以称为下屬音的代替音.

例 58



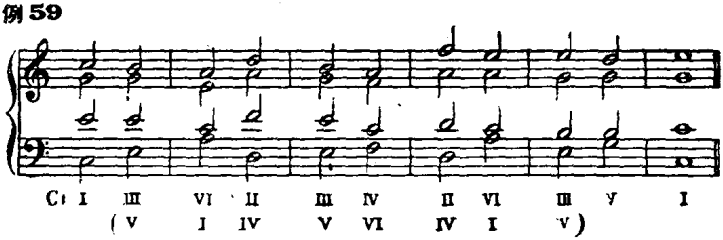
上主音既兼有屬音与下屬音的特性，所以应該算作一个"調性音"，但它和 I、IV、V 比較起來又有所不同，因为它在調中的力量要

小得多.

至於導音，虽然它在旋律的趋势上有着導出主音的重要性，但在調性上我們一向不把它看作結構中的一个基本因素. 它在旋律中是一个重要的音，不論在大調或小調中都是如此. 在和声中它很少被用來作为根音，但往往出現在屬和弦中. 導音到主音的進行，就旋律來說是 VII—I，就和声來說，可以作为 V—I.

就和弦的根音來說，如果"調式音"用得过多，結果会造成与原來的調式和調性完全不同的效果. "調式音"的一再出現，使我們听起來以为它們是另一音階的"調性音".

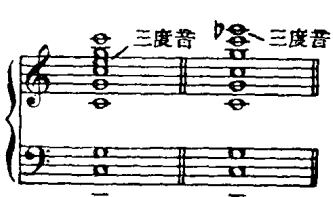
例 59



爱伊奥利亞調式

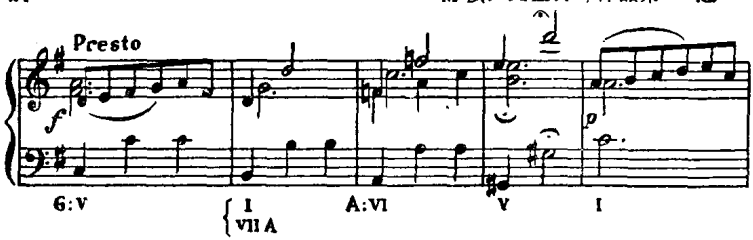
所以在音乐的結構中，主要应採用以"調性音"为根音的和弦(I、IV、V 和 II)，此外还用一些以"調式音"为根音的和弦(III 和 VI)以求变化. 在一个主和弦中，只要用一个三度音就已足以"潤飾"該和弦中的"調性音"的無論多少次的重复，並足以使調式明确了——仔細留心一下，这是很有趣的現象：

例 60

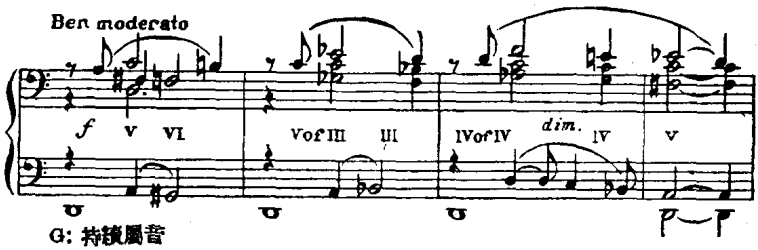


在音乐中最能决定調性的是屬和弦．当屬和弦單独存在时，它对於調性的决定比主和弦本身还更确切．这在簡單的三和弦中也許不很明顯，但我們研究和声学时，应該把这一点一直記在心里．加入不协和音程和半音变化时，能產生一些有趋向的音，可以用來增强導音与屬音（根音）的連結中所指示的調性．利用屬和弦的一种形式（屬和弦有各种形式）來建立一个調，这是很常見的事．

例 61　　海頓："四重奏"，作品第 77 之 1



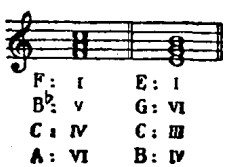
例 62　　弗蘭克："小提琴奏鳴曲"



和弦的調性决定力

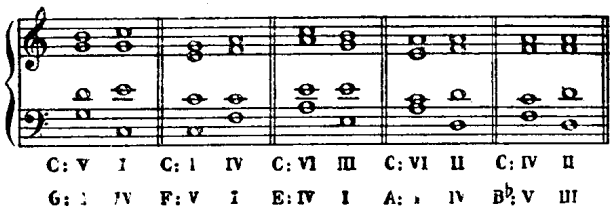
我們听到一个和弦單独奏出时，对於它所屬的調可能作很多种的解釋．

例 63



我們以后便会知道，这一点曖昧之处是有利於轉調的．可是当兩个和弦在和声進行中連續奏出时，这种曖昧就減少了很多．

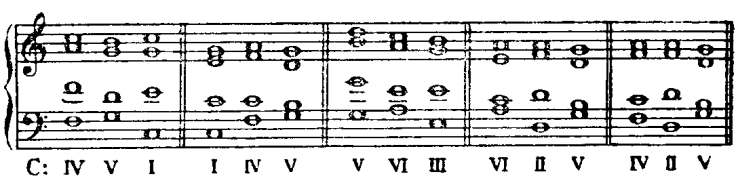
例 64



單就三和弦來說，調性決定力最强的和声進行是屬和弦与下屬和弦一类的和弦（包括上主和弦在內，因为它兼有屬和弦与下屬和弦的性質）結合起來的進行．主和弦本身的出現对於基調的建立不是必要的，倒是屬和弦更重要．沒有半音变化的 IV—V 与 II—V 的進行，对於調性的決定力很强，对这兩种進行，我們只能以一种調性來解釋．所以像这样的進行就不需要有主和弦來指示其調性．V—VI 的進行，虽然可能被听作較不常見的屬調中的 I—II 的進行，但通常却强有力地只指示着一个調．

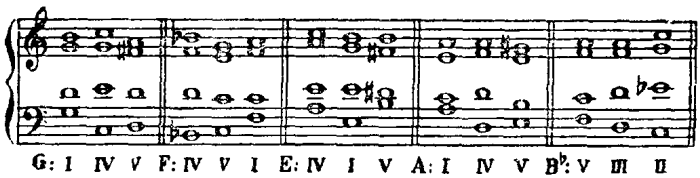
如果要用和声的進行去決定調性的話，單憑兩个和弦往往不够，可能还需要有第三个和弦出現．在上例中，每組中加入第三个和弦时，便差不多可以确定都是 C 調了．

例 65



同样地，我們也可以另选一个和弦加入．这时便可以确定是原例中所列出的另一調性．

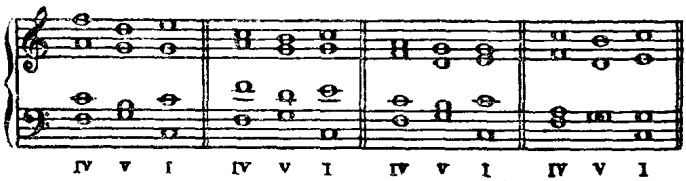
例 66



这种基本的調性單位——就是由兩个或三个和弦構成的能明确地指示調性的一組和弦——可以当作音乐中的"辞". 学習者最好把这些單位的公式尽可能多地記錄在筆記本里，先寫那些最常見的，如 IV—V—I, I—IV—V 等，甚至还可以把自己造出來的也寫進去，这样的記錄可以供將來查考之用. 記下之后，还应仔細研究这些公式的个别的性質、对調性的决定力和節奏上的效果，並注意这些公式在音乐中是否常用、它們能以哪几种不同的形式出現，等等.

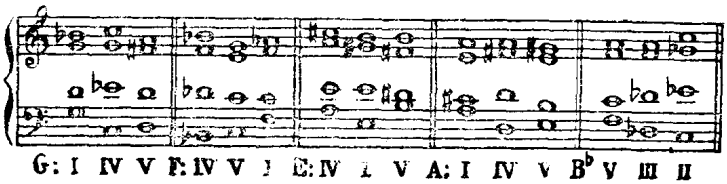
由於重复、排列以及高声部的旋律音的选擇等方面的差異，一个公式可以有很多种变化——这些变化的方法学習者已能应用.

例 67



从大調到小調或从小調到大調的变换，不致影响到公式的調性. 这是一个重要的变化方法. "例 66"可以只改变其調式而寫成下面的

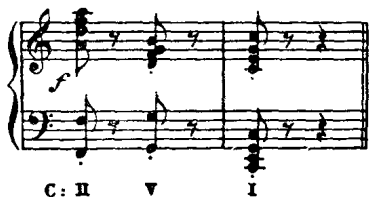
例 68



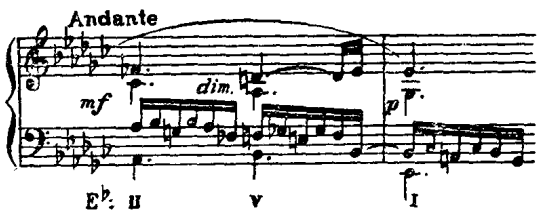
形式.（見例 68）

和声学研究的对象，便是这些基本公式(卽音乐中的"辞")的变形. 我們將会發現，卽使在最复雜的組織里也有这些公式的变形存在着. 在剛开始学習的时候，我們应該仔細地把模范作品作一番和声的分析，以便徹底掌握这些基本公式的各种用法. 試比較下面的公式 II—V—I 的兩种不同的表現方式:

例 69　　莫扎特:"鋼琴奏鳴曲"



例 70　　蕭邦:"練習曲", 作品 10 之 6



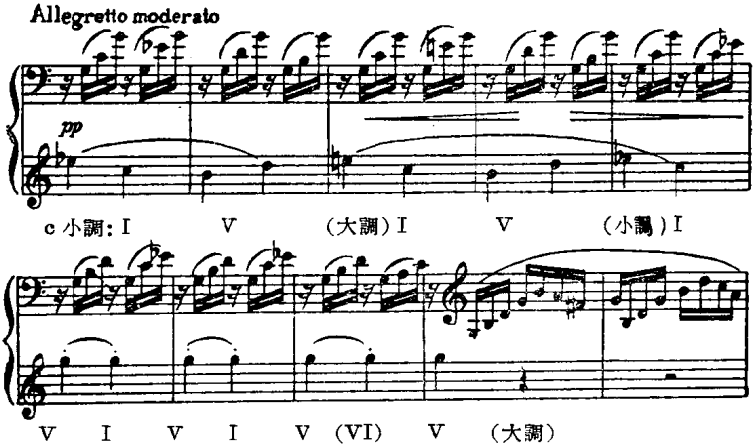
大小調的交替性

在和弦進行中，調式方面的因素远不及那些能影响調性的因素那样重要. 在应用上, 大調与小調的区分不像大調音階与小調音階所表現的那样明顯. 有时我們不能确定作曲者意指的是大調还是小調.

大小調的变换不定, 是很平常的事.（見例 71）

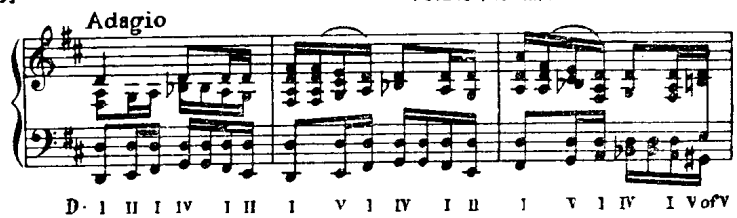
在例 71 中, I—V 的進行一再地反复着, 調式随着也在改变. 所謂調式的改变, 在这里等於只有一个音的改变, 就是第三音的改变.

例 71　　貝多芬:"奏鳴曲",作品 53



和声的進行可能並含大調和小調的和弦.

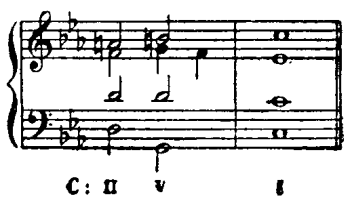
例 72　　門德尔松:"無言歌",作品 102 之 2



在大調和弦間用一个小調式的第六音(卽降半度的 la), 可以增加一种風趣, 而且这是很常听到的. 上例中含有小調式的第六音的下屬和弦与上主和弦, 便是自由地出現在以大調为主的進行中的.

反过來說, 这些和弦的大調的形式(卽含有大調式的第六音的,

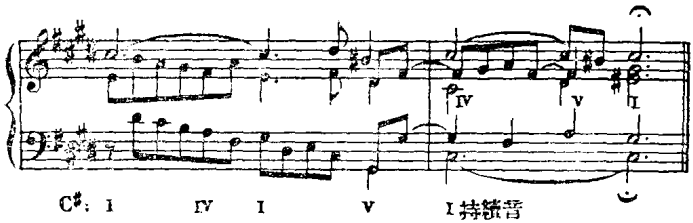
例 73



亦即第六音不降低半度的)出現在小調的進行中时，第六音就必須按着旋律小音階而上行为第七音.（見例 73）

在十八世紀中，作曲家常用一个大調的主三和弦來結束一直明顯地屬於小調的乐章，这几乎成了当时的一种癖好. 这种大三度的音程，特称为"辟卡迪三度".

例 74　　巴赫："平均律鋼琴曲四十八"篇，上卷"前奏曲"之 4



在包含好几个乐章的大作品中，如果它的第一乐章是小調的話，最后一个乐章往往改了大調（調性仍保持不变）. 貝多芬的"第五交响曲"常被称为"c 小調交响曲"，虽然它的最后一个乐章並不是 c 小調，而是 C 大調的.

在十九世紀中，半音的应用有了發展，这样更加强了大調与小調相混的趋势，結果便產生了后人所謂"半音音階". 半音的產生，一半是由於以上所提到的那种寫作法——C 大調進行中可以並含降 A 音与原位的 A 音；还有一半是由於当时一般人把屬和弦的原則加以擴展而容許主音以外的音也可以各有其屬和弦的緣故.

这些复雜的問題，当然要待和声学研究得較深的时候才能討論，但是有兩件事是学習者在开始时就該明白的：第一件是，大調和小調有相互更替的傾向，即使就三和弦來說也是一样. 我們应多多留意从音乐名作中选來的例子，並把这些例子收集在和声進行的公式里. 在我們現在这一階段的練習里，大調的 II 和 IV 中，大調式的第六音

或小調式的第六音都可以用，而在小調的進行中，最后的主和弦里也可以含有一个大三度音程．不过我們要知道，这些是求得变化的手法，不可以太常用．

第二件重要的事是：音階以外的音不一定会影响到所屬的調．这条原則在起初也許会使学習者感到困惑，但学習者应該及早明了这一点．我們必須牢牢地記住下面的事实：調性是根据根音的進行以及和弦对調性的作用而定的，上層結構中即使含有半音音階中所有的各音，也不致影响到調性．

練　習　四

做下面某些習題时，不要用調号而在需要时加上臨时記号，这样可以使調式与調性的差別明顯地表示出來．通常用來表示同一主音上的大調与小調的兩个調号容易使人誤解，因为調号中所示的差別比实际存在的更多．

一、寫出下列各音階的"調式音"：

(1) 降 a 小調

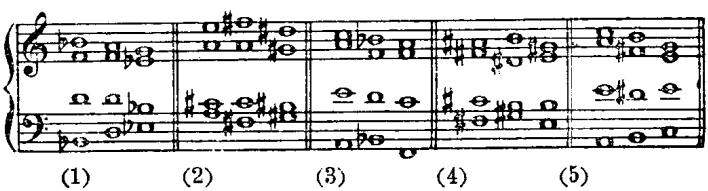
(2) 升 C 大調

(3) 降 D 大調

(4) 升 g 小調

(5) 降 e 小調

二、說出下列各和声進行的調式和調性：



三、就下列每一个和声進行的公式，寫出四种不同的变形：

(1) c 小調：VI—II—V

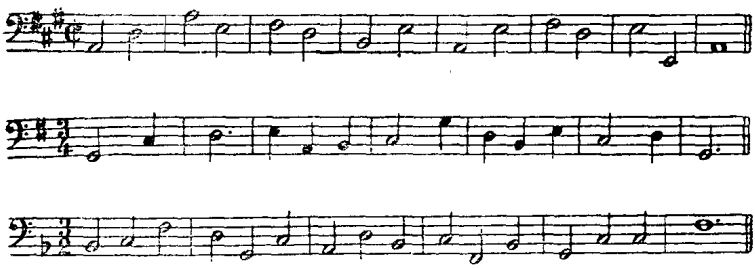
(2) E大調：II—V—VI

(3) 降 D 大調：V—VI—IV

(4) a 小調：IV—V—I

(5) F 大調：V—IV—I

四、就下列每一行低声部，寫出三种不同的四部和声，第一种用大調，第二种用小調，第三种並用大小調的和弦：



五、就下列的和弦進行，寫出上述各种四部和声的变形來，不用調号：

(1) G 調：VI—IV—II—V—III—VI—IV—I—V—I

(2) 降 E 調：V—I—IV—V—VI—IV—II—V—I—IV—V—I

六、先用罗馬数字寫出和弦的進行來——排列和弦时須注意"調式音"与"調性音"的配置以及和声進行的性質；然后把这些和弦進行寫成四部和声.

第五章　和声的節奏

学習者对於節拍与節奏，大概已有明确的概念．節拍僅指小節中的拍子而言，它是沒有節奏的．但是在音乐中，節拍往往在各个重要的地方与節奏的律动相符合，因此我們便以为節拍是合乎節奏的．於是我們便說小節中含有强拍和弱拍，但是我們忘却了重要的一点：音乐中先產生節奏，然后我們再在節奏强的地方加上節線的．很明顯的，小節中的第一拍上之所以应該有强的節奏，僅是因为在音乐中这一拍上需要加强，而不是因为这一拍剛巧是小節中的第一拍的緣故．

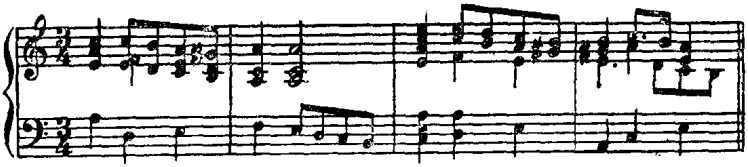
在十八和十九世紀中，許多方面的影响（最重要的影响是舞蹈音乐和舞蹈曲体）結合起來，漸漸地造成了一种观念：凡音乐中，都有一种正規的律动（有規則的强弱拍的重現）．我們現在所研究的是以和声为主的时期，也正是"節線專横"的一个时期．在更早的时期中，作曲家所用的節奏是自由無拘的，正像美丽的散文中的節奏一般．到二十世紀，一般人曾企圖重新採用那种進步的節奏組織．但是从巴赫到弗蘭克的音乐中，小節中各拍和節拍都合乎規律，这是無可否認的．

名作曲家的作品中的節奏的精練微妙之处，我們現在还無从領会，这大部分是由於我們的头腦中已存有强拍与弱拍的成見，而不懂得对每个乐句的節奏价值作虛心的評鑑的緣故．

在下面的一些例子中，我們就可看到，音乐的節奏和通常把小節

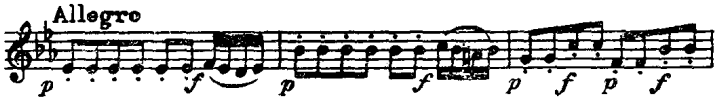
分为强、弱、更弱等拍的规則是不相符合的

例 75　　巴赫:"薩拉班德舞曲",选自"第二英國組曲"



上例中，强音在小節的第二拍上．大部分的"薩拉班德舞曲"中都有这样的情形．第三拍上完全沒有强声．節拍的效果是这样的：第一拍短促，第二拍是一个重拍，其时值相当於前一拍的一倍．

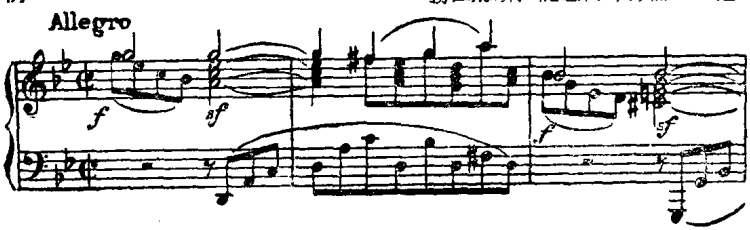
例 76　　莫扎特:"魔笛"的"序曲"



上例中，唯一的强声是在小節的第四拍上，前面的六个八分音符具有同等的節奏价值．莫扎特在加强的那一組十六分音符的下面标一个强音記号，以加重那自然的節奏．

在例 77 中，第一小節中的强声是在第二拍上．第二小節的第一拍完全不加强，其后的三个四分音符是作为第三小節的上拍（即弱拍）的．

例 77　　勃拉姆斯:"随想曲",作品 116 之 3



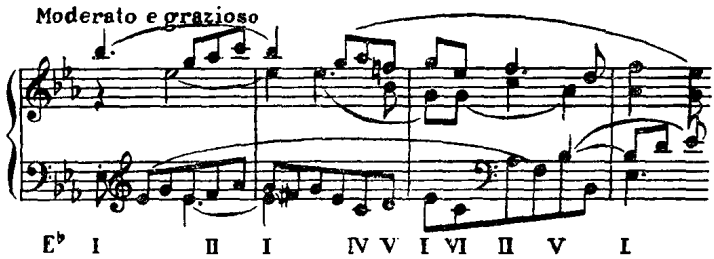
音乐中的節奏組織

就音乐的節奏对听者所產生的总效果來說，節奏是从旋律与和

声这兩方面產生的. 在这里, 我們不拟討論用敲击乐器 (例如用大鼓)來表明的節奏, 这並不是因为这种表明節奏的方法沒有它的重要性, 而是因为敲击乐器通常只是用來加强旋律的或和声的節奏的.

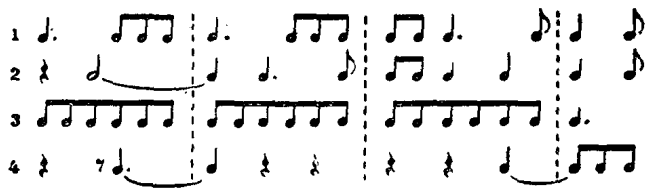
我們來研究下面的例子, 就会明白这兩种節奏.

例 78　　貝多芬:"奏鳴曲", 作品第 31 之 3



这里所構成的旋律的節奏, 可以用下圖來表示:

例 79



在这四种節奏型中, 節奏的重点顯然各不相同.

我們如果用和声分析中的罗馬数字來表明这一乐句中的根音的变換, 便会得到如下的和声的節奏型:

例 80

这种只能表示分量的記寫節奏的方法, 原有其不得当之处, 但我們可以从中看出很重要的兩点:

一、和声的節奏型与每一种旋律的節奏型虽然都不相同, 但它却是这些旋律的節奏的綜合產物. 这件事証明了我們常說的一句話:

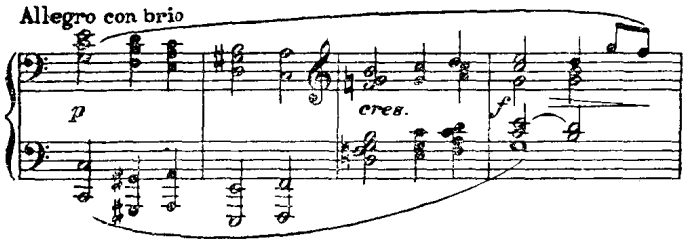
和弦是由諸声部的進行構成的．反过來，我們也不妨說，諸声部是由和弦構成的．作曲家也可以先寫出一組和弦，然后从中導出各行旋律來．

二、構成和声的節奏型的那些根音的变換，在節拍上是不規則的，它們除了具有不相等的时值之外，还具有不相等的節奏的价值．在和声節奏中，根音变換的次数的多寡以及每次变換所具的性質，都是我們研究和声时所应該注意的．

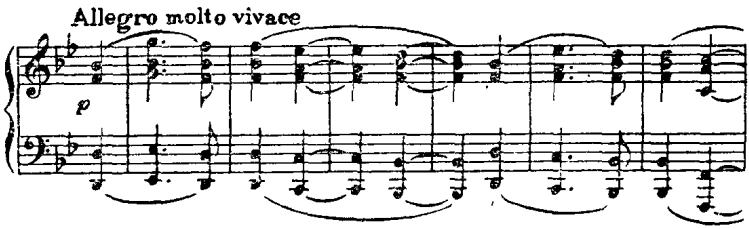
旋律的節奏

音乐中的各行旋律的節奏型，並不一定要像貝多芬的例子（例78）中那样的繁复各異．各行旋律在節奏上能保持独立，的确是美好的对位法的一个考驗，但是音乐並不都是合乎对位式的，况且音乐的結構是繁簡不一的．

例 81　　貝多芬："奏鳴曲"作品 53



例 82　　舒曼："第二交响曲"



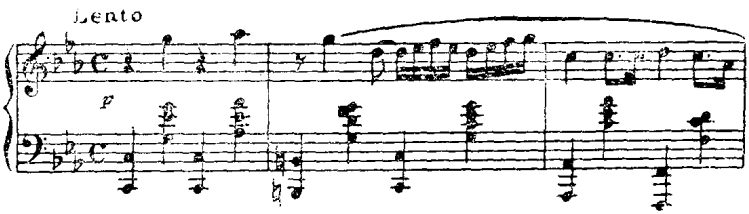
各声部的節奏的輪廓也可能是相同的，在这种情形下，所構成的

和声的節奏便与旋律的節奏相符合，虽然不一定要与節拍相符.（見例 81、82）

在 81、82 兩例中，我們所听到的那个旋律是在最高的一个声部中. 像这样的音乐叫做"主調音乐"，它与"复調音乐"不同；在复調音乐中，我們可以听到有兩行或兩行以上的独立的旋律結合在一起.

如果以一行旋律为主，而其他的旋律都是附屬的，这样便構成了旋律与伴奏. 伴奏中的節奏往往是單調乏味的，因为这样可以不致減弱那行旋律的顯著性.

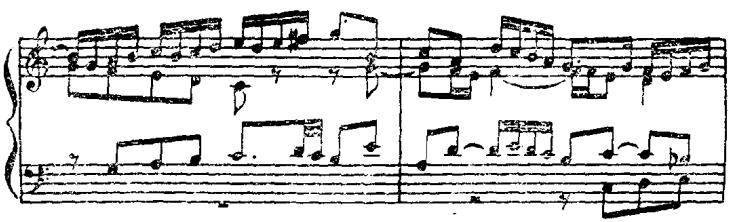
例 83　　蕭邦："夜曲"，作品 48 之 1

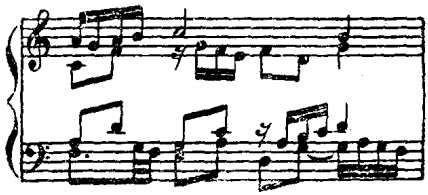


在十九世紀的后期，有些作曲家喜欢採用一种半音性質的复雜的分部寫作，竭力掩盖內在的和声而增强对位的趣味. 而結果把和声進行的感覚弄得模胡、甚或抹煞了. 不管有心还是無意，这样做会使音乐中缺少節奏的活力.

在巴赫的作品中，旣有活潑的对位組織，又有清楚的和声節奏作为背景，所以就这方面來說，巴赫的作品在这整个时期中一直可以算

例 84　　巴赫："平均律鋼琴曲四十八篇"，上卷，"賦格曲"之 1



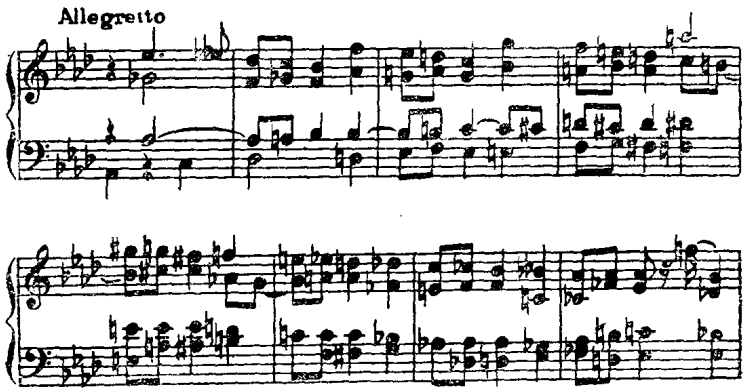


是完善的模范作品.（見例 84）

和 声 的 節 奏

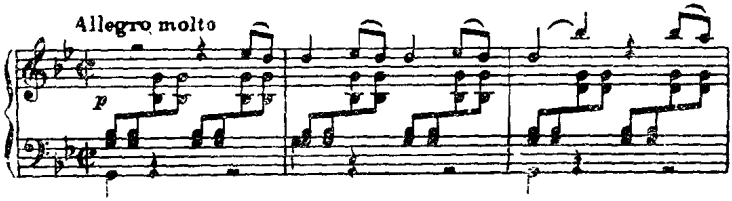
和声的節奏的兩个主要的特性是：根音变换的次数的多寡，以及变换中的節奏的性質．如果变换的次数太多，所得的效果往往是騷擾不安．

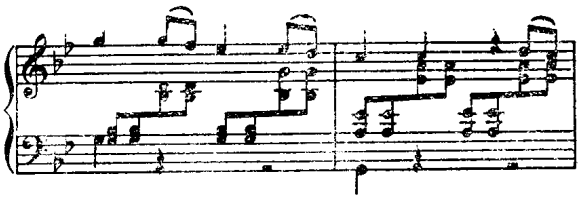
例 85　　蕭邦："馬祖卡舞曲"，作品 59 之 2



如果隔好久才变换一次，結果会使人有寬廣与松弛之感．

例 86　　莫扎特："g 小調交响曲"





静止和声

在某些作品中，我們可以看到整段音乐中都沒有和声的節奏．关於这种静止的和声的最有名的一个例子，便是瓦格納的乐剧“萊因的黃金”的前奏曲；这个乐曲共計一百三十六个小節，以中庸速度進行，而从头至尾是以一个降 E 大調的主和弦作为不变的背景的．

这种缺乏和声節奏的静止和声，出現在才能較差的作曲家的音乐中时，往往被人視为缺点．像其他一切技術一样，这种静止的和声要在用得恰当的时候才有成效；如果是由於作曲家的疏忽或無知而產生的，那一定是沒有好效果的．

和弦的变换所具的節奏上的性質，是受到多种因素的影响的，这些因素往往是相当微妙的，而人們对这些因素有着各种不同的評价；但是对於一个希望徹底了解和声在音乐中所生的效果的学習者，这是非常重要的事．

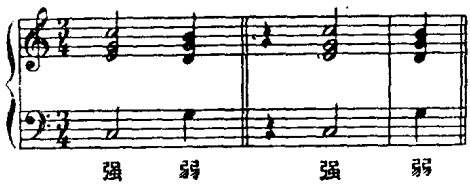
时　值

在上述多种因素中，第一种因素就是时值．一般認为时間的長短就是節奏的輕重强弱．上拍和下拍不应与輕重强弱相提並論．（見例 87）

把長短不同的时值应用在根音相同的和弦上，也能產生一种節

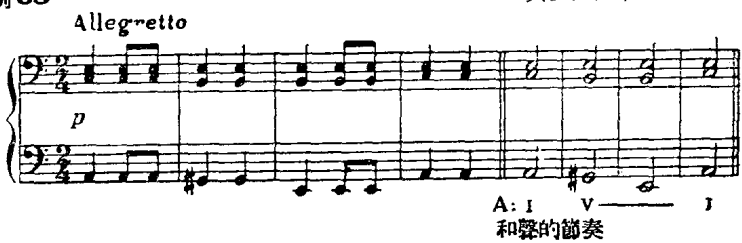
奏，但这不能算是和声的節奏，因为和声的節奏是与根音的变换有关的。

例 87



例 88

貝多芬："第七交响曲"

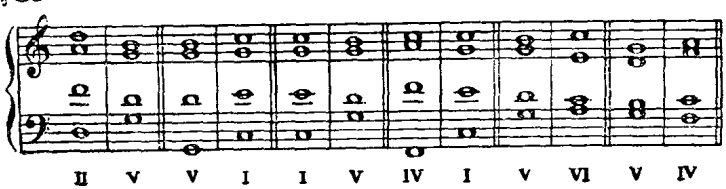


强進行与弱進行

純粹就和声的观点來看，節奏中的基本因素是每一种和声進行所固有的節奏的价值．这种价值在音乐中往往要受到其他各种因素的影响，但是我們应該用最簡單的形式把和声進行彈出來，以便使这种价值清楚地顯示出來．

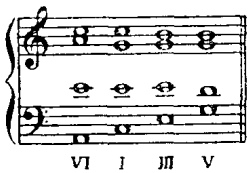
給人以从弱（輕）到强（重）的印象的進行，称为"强進行"．按照傳統的用法來使用節線时，我們可以把節線放在强進行的兩个和弦之間．一般地說，根音移進四度、五度或二度的進行，都是强進行．

例 89



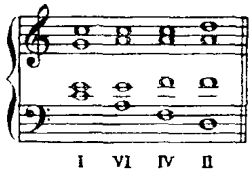
根音向上移進三度的進行是“弱進行”，因为这种進行在節奏上給人以从强到弱的印象．弱進行的兩个和弦之間，通常不放節線．

例 90



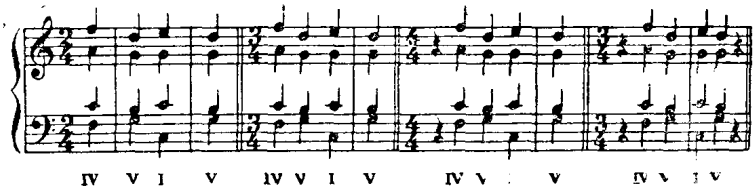
根音向下移進三度的進行，有时是强進行，有时是弱進行，沒有一定．

例 91



当兩个以上的和弦結合在一起时，一个强進行可能因为与其他强進行的連用而变弱．下面的例子表示这种進行的結合，所加的節線是用來解釋節奏的．我們要再度声明：那些節線只是解釋中所用的指示，並不是解釋时所依据的原因．

例 92

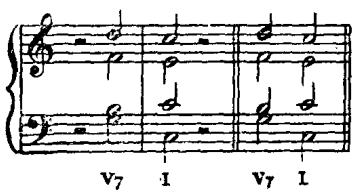


現在学習者只有范圍狹小的材料可以应用，所以我們並不希望他去应用高深的和声節奏的原理．不过我們在这里不妨提一提普遍存在於一切音乐中的其他一些節奏上的影响．

不协和音程

不协和音程在原則上是对位性質的，它在進行中是一个重要的因素．不协和和弦与它的解决和弦所構成的進行，可能是强的，也可能是弱的．和声的節奏与根音的進行有关，与复調的上層結構或是相符，或是相反．

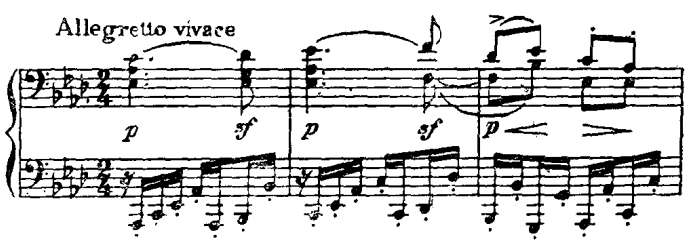
例 93



指示强弱的記号

强音与弱音、漸强与漸弱、强声、特强等指示强弱的記号，当然不是和声節奏的因素．这些記号通常是用來使音乐中本已存在的自然的節奏的感覚更加确实明顯，虽然有时为了要使乐曲具有特殊的表情，作曲家也可以把这些記号用在相反的情形中．

例 94　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 31 之 3



在上例中，第二个和弦虽然是一个屬七和弦，但由於轉位和排列的关系，可以完全被容納在主和弦中，其高声部与低声部作为經过音

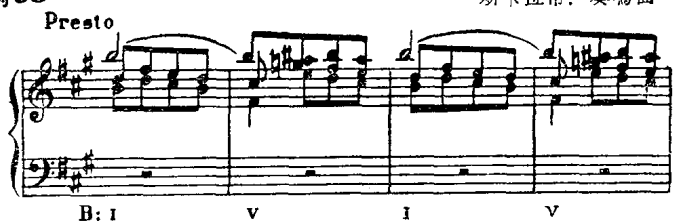
而中声部則作为助音．如果沒有那些强弱記号，演奏者决不会想到貝多芬所指示的節奏的律动．

經过和弦

貝多芬的例子引起了这样一个問題：在縱的方面的音的結合，是一个独立的和弦呢，还是偶尔和諧地凑合在一起的几个旋律音？这要看各种情形而定，而且往往各人有各人的解釋．要决定这一点，主要应以節奏为根据，但我們也应顧及乐曲的大体的速度与音乐的旨趣．

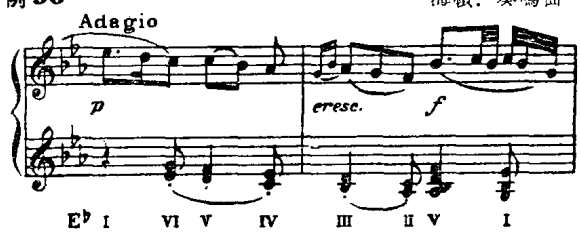
在下例中，因为音乐的速度很快，我們对和声的看法就可以放寬一些：我們不妨將和声的節拍看作每小節一个和弦．

例 95　　斯卡拉蒂："奏鳴曲"



反过來說，如果音乐的速度很慢，那末在經过和弦上逗留的时間也就較長，因此使得經过和弦在和声上也具有它的重要性．

例 96　　海頓："奏鳴曲"



持續音

应用踏瓣而使从一个音（通常是低声部的音）和一些与它不相干

的和弦同时响出，这样所產生的節奏是靜止的，因为这一个音的持續使得上面的和声進行缺乏了低声部，叫我們听起來很像是在單独一个根音上有一些旋律音一般.

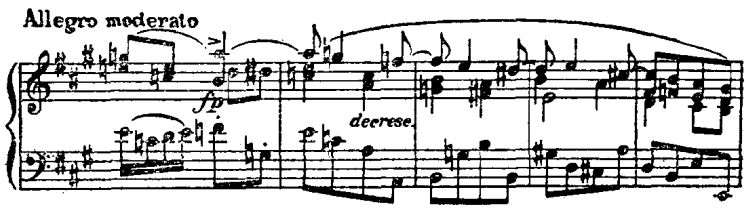
切 分 法

所謂切分法，就是在不应加重的地方放上一个强音，抑住了律动中的正常的强音，使起伏移换位置，从而建立起新的節奏的律动.——这就是使用切分法所得的效果.

切分法的应用可分为四种：

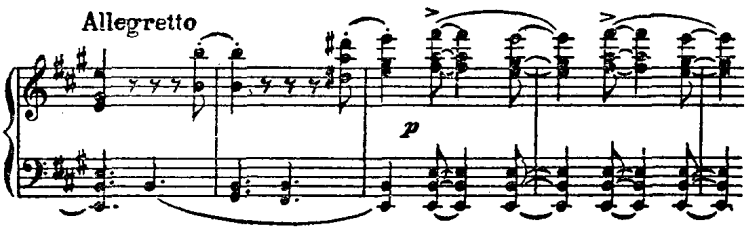
一、我們可以把一行主要的旋律加以切分，使与和声的節奏（或律动）相抵觸.

例 97　　舒柏特："四重奏"，作品 29



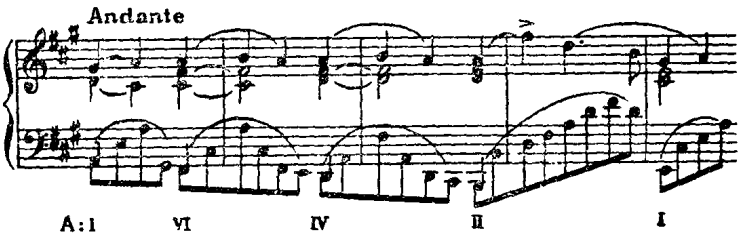
二、和声的律动不一定是实际上所听得到的，但可以从前面几个小節中类推而得.

例 98　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 101



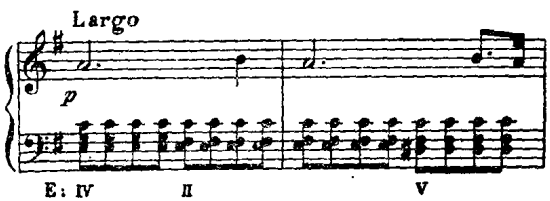
三、旋律的節奏与和声的節奏都可以加以切分，使与以前所建立的、但当时听不出來的律动相抵触.

例 99　　勃拉姆斯:“間奏曲”，作品 118 之 2



四、我們可以把和声的節奏加以切分，而使旋律的節奏仍与原有的律动相符合.

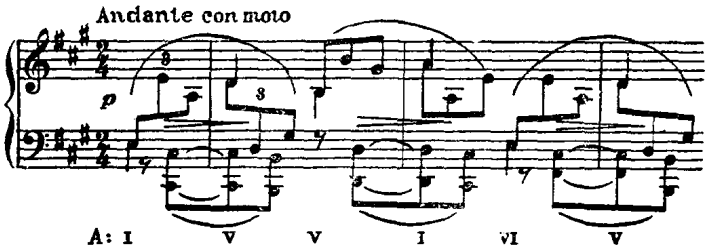
例 100　　蕭邦:“序曲”，作品 28 之 4



弱　拍

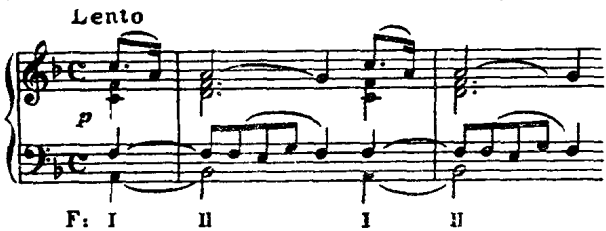
小節中的弱拍就是通常所謂“上拍”，与强拍相对，强拍卽下拍. 我們用上和下來形容弱拍和强拍所產生的節奏的效果，是非常恰当的. 这大概是因为我們說起節奏时，本能地会联想到指揮者的棒或提琴家的弓的緣故. 就節奏來說，上拍和下拍是不应含有弱和强的意思的. 当上拍導入弱的下拍时，这上拍就变成强的了.

例 101　　勃拉姆斯:"間奏曲",作品 76 之 6



当下拍受到加重的时候,上拍就变成弱的了.

例 102　　舒曼:"少年鋼琴曲集"之 30



練　習　五

一、用 $\frac{4}{4}$ 拍子及根音位置的三和弦,試按照下列各种指示,寫出大約包含四个小節的簡短的乐句.

(1) 每小節只用一个和弦.

(2) 每小節用兩个和弦.

(3) 每小節用三个和弦,並把和弦分成各种不同的时值.

(4) 每小節用四个和弦.

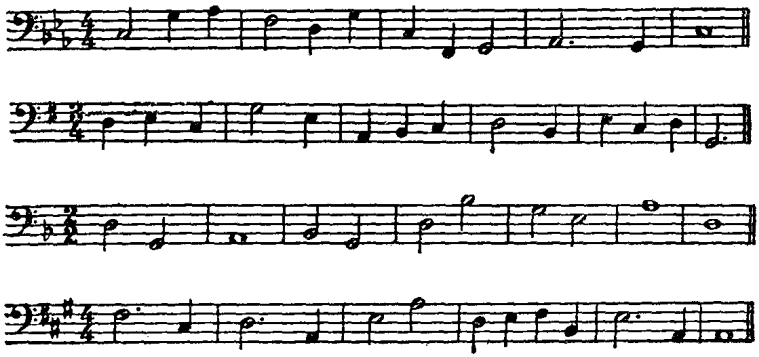
二、把下列各組和弦寫成几个乐句,要特別注意强弱進行的配置.

(1) 降 E 大調: IV—II—V—III—VI—I—IV—V—I

(2) a 小調: II—V—I—VI—IV—II—V—I

三、应用这一章里所講的一些原則，就下面的和弦進行尽可能多地寫出各种節奏的变化：V—VI—IV—I

四、把下面的低声部配成四部和声.



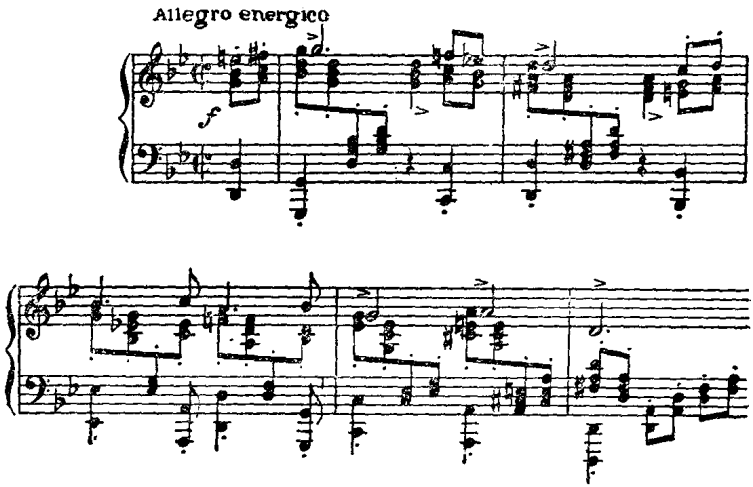
第六章　乐句中的和声結構

乐曲中的乐句所包含的和弦变换，往往不像一般和声練習中所包含的那样多．对这种現象，我們可以作这样的解釋：和声練習的目的是要訓練运用和弦，所以練習中所包含的和弦越多，学習者所得到的实际經驗也越多．但在这里，正像在其他任何学習階段中一样，我們必須时常記住和声理論中的目标，那就是：作曲家对於使用和弦的那种澄清之法．在配有和声的聖詠歌和讚美歌中，差不多每拍上都有和弦的变换，但这些乐曲在十八和十九世紀的音乐中所占的部分很小，因此，無論这些乐曲寫得多么美丽得体，总不能作为这个时期的一般寫作的代表．

正像在節奏中需要規律和对称一样，在乐句的結構中顯然也需要这样的特質．大部分的未經發展的乐句，是由四个或八个小節組成的．一个速度很慢的乐句可能只包含兩个小節，而一个速度很快的乐句，可能包含到十六个小節．

我們現在所注意的是一般的范式，所以我們首先要研究的是那些四小節或八小節的乐句．可是学習者將会發現，在他所看到的那些不正規的乐句中，音乐的趣味更加濃厚．这些不正規的乐句可分兩种：絕大部分的不正規乐句，原來的長度也是四小節或八小節，但由於技術上的处理而变得更長了（关於这种技法，我們以后要講到的）；其他的不正規乐句，所包含的小節的数目是奇数而不是偶数．

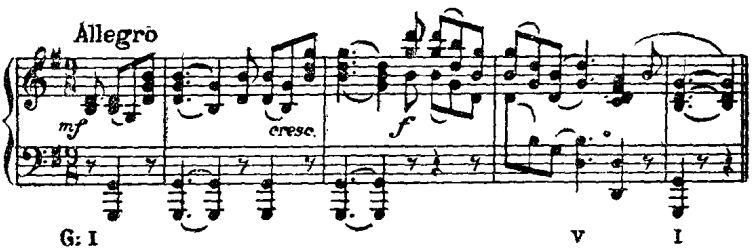
例 103　　勃拉姆斯:"叙事曲",作品 118 之 3



和弦变换的次数

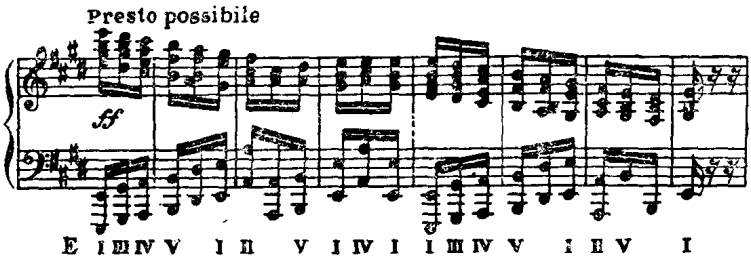
某些乐句可能是建立在静止和声上的，虽然这往往有着特殊的原因．下例中的乐句是用來導入乐曲的主体的，它預先为乐曲排好一个場面．乐曲結束的时候，用的也是这个乐句．

例 104　　門德尔松:"無言歌",作品 62 之 4

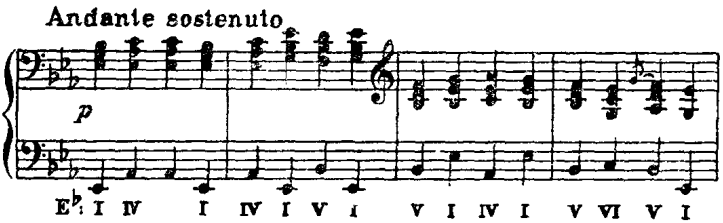


与静止和声相对的另一極端，在例 105 和例 106 中可以看到．在快速度中，这种乐句有很不安定的感覚，但在速度稍慢的时候，也可能產生庄嚴和剛强之感．

例 105　　舒曼:"交响練習曲",作品 13



例 106　　蕭邦:"夜曲",作品 37 之 1



大部分的乐句所表現的和声活动比較均衡. 和弦变换的用意,是要表达出生气和進行,而不使听者过分注意到和弦变换本身. 关於和弦变换的次数,我們無法定出一条規則來;因为在上面所举的兩种極端的例子之間,和弦变换的次数多寡不一,各种繁簡的程度都可以找到.

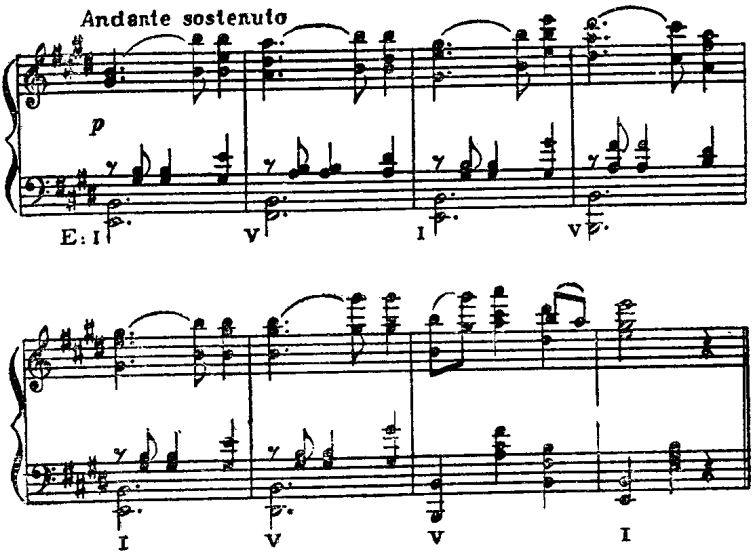
和弦的配列

乐句中的和声節奏(即乐句中的和弦变换的配列情况)在結構上是非常重要的. 在学習和声时,我們可以把这当作廣泛研究的一个基礎,从中導出各种各样的和声效果來.

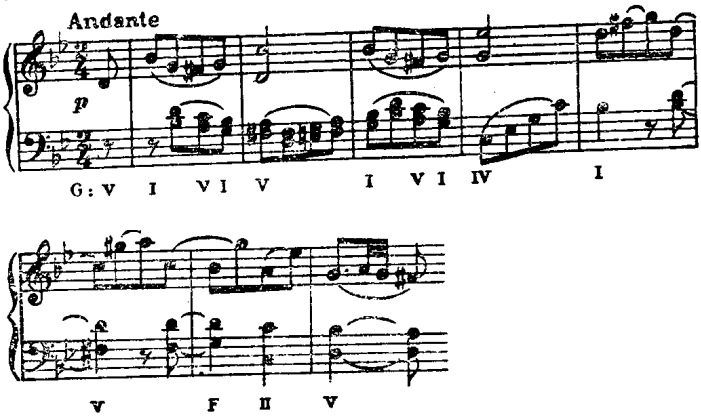
和弦的变换有規律地反复出現,这是很常見的情形. (見例 107)

不过,和弦的变换通常是按着一短一長的时值而發生的,就像它構成一弱一强的節奏進行一样. (見例 108)

例 107　　勃拉姆斯:“華尔兹舞曲”，作品 39 之 1



例 108　　貝多芬:“奏鳴曲”，作品 49 之 1

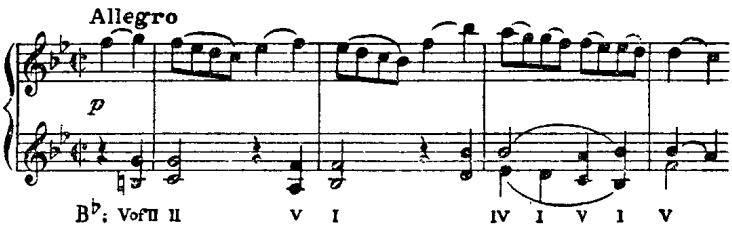


乐 句 的 开 始

乐句不一定要以主和弦开始，也不一定要在一小節的第一拍上

开始. 就節奏來說,开端可以是弱拍,也可以是强拍. 就和声來說,通常总是在开始的兩三个和弦中(卽在开始的一个和声公式中)就把所屬的調清楚地表示出來. 我們在前面已說过, 調性的決定並不一定需要有主和弦出現.

例 109 莫扎特:"奏鳴曲",克赫尔版第 281 卷



上例中,第一个和弦实际上是 C 調的屬和弦,但因为这是一个降 B 調的乐曲,而 C 音是该調中的第二音,所以我們就把这个和弦称为"II 的 V",它是 VI 的一种形式.

乐 句 的 結 束

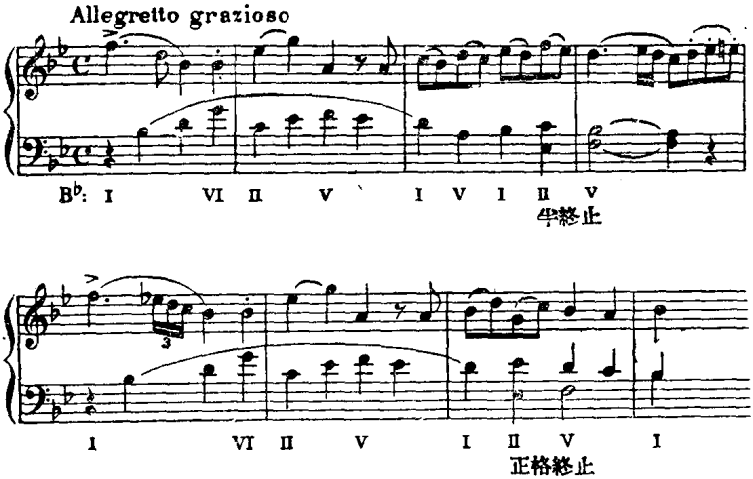
乐句的結束称为終止,它总是以某种慣用的和声公式來表明的. 在这里,我們只須要說明兩种类型的終止的主要特性就够了,因为关於終止,我們在后面的某一章里还要作詳細的討論.

"正格終止"好比是标点符号中的句点, 它所包含的進行是 V—I.

"半終止"好比是逗点,表示一个未完的陈述句的中止. 半終止的最后一个和弦总是 V, 不管它前面用的是什么和弦.

下面的例中有兩个乐句,一个以半終止結束,还有一个以正格終止結束.

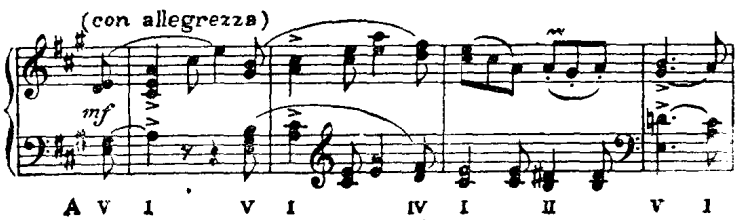
例 110　　莫扎特:"奏鳴曲",克赫尔版第 333 卷



陽性終止与陰性終止

在上例的兩个乐句的終止中，最后的一个和弦都受到節奏上的加重;在半終止中,節線正好放在V的前面;在正格終止中,節線正好放在I的前面. 这样的終止称为陽性終止. 把和弦V用在終止中时,应該採取屬音在低声部的位置. 如果屬音的上面是一些与該和弦不相干的音,那末这些音只是暫时用來代替和弦V中的音,后來还要解决到V的,見上例中的半終止.

例 111　　舒曼:"丰收曲",作品 68 之 24



一个終止的最后兩个和弦如造成从强到弱的節奏進行，这样的終止便称为陰性終止.（見例 111）

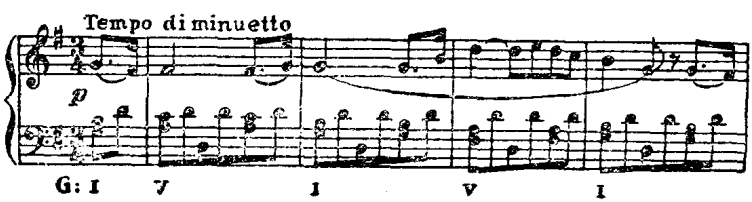
統一与变化

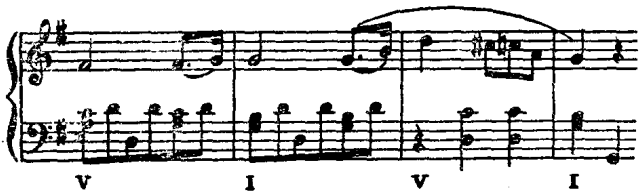
乐句中的和弦的选擇和配列的原則有二，那就是統一和变化. 至於該用哪一个原則，要看構成乐句时的特殊目的而定. 譬如在"例104"中，为了使乐句具有引導的作用而採用靜止和声，这就是一个特殊的目的. 另一个特殊的目的是轉調，这时我們要使乐句处在从一个調轉到另一个調的情况之下. 还有一个特殊的目的，就是使以前听到过的乐句以新的形式再度出現，把和弦加以变化，或是把乐句加以發展和引申.

在研究这些特殊的情形以前，我們必須知道在普通的乐句中的和声的結構是怎样組成的. 所謂普通乐句，就是沒有特殊作用的、單用來表現乐思而未經發展或修飾的乐句.

就和声方面來說，一个乐句是由一系列的和声進行(卽和声公式)構成的，而这些進行的目的是要使調性清楚而一貫地顯示出來，並增强旋律中的和声的意义. 这便是統一的原則. 我們單看和声，往往会覺得似乎太嫌統一了，同一种根音的進行重复地出現好多次. 这一点可以用乐句中其他的重要特征來补救，使它达到平衡.

例 112　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 49 之 2





（又可参看例 107）

一般人对於統一与变化的平衡的問題（指根音选擇方面的平衡和根音在節奏上的配列方面的平衡），一向非常注意．我們应該在各作曲家的作品中对这一方面加以研究，这是非常有益的．

关於和声变化的較为明顯的原則，如調的改变（轉調）与和弦的半音变化等，我們留待以后再講．目前我們研究的程序可以分为下列几步：

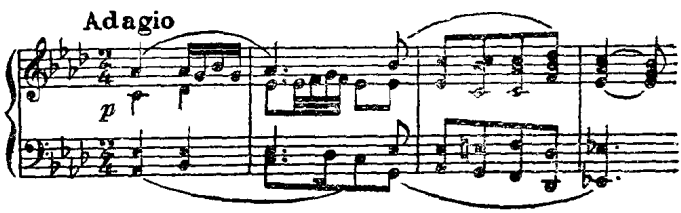
一、把指定的乐句加以分析，求出其根音進行的節奏型，並以罗馬数字标明之．

二、把原乐句的組織加以簡化，寫成一个四部和声的輪廓．

三、根据第一步中求得的節奏型与第二步中的和声輪廓，模仿原來的乐句，自己另寫一个乐句．

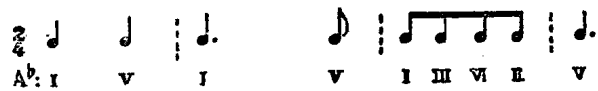
关於这些步驟的应用，可以举实例說明如下：

例 113　　舒柏特："三大奏鳴曲"的第一曲



一、根音变换的節奏型如下：

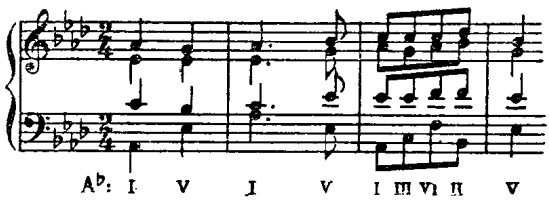
例 114



这个乐句以放在下拍的 I 开始. 在第二小節中, I—V 的進行重現,不过旋律的節奏起了变化. 在第三小節中,有和声的变化:在 III 的后面用一个"調式音"的三和弦 VI, 而 III 本身稍有改变,成为 VI 的屬和弦. 这乐句的末了用 IV—V 作为从弱到强(从短到長)的進行,所以这乐句是以陽性半終止結束的.

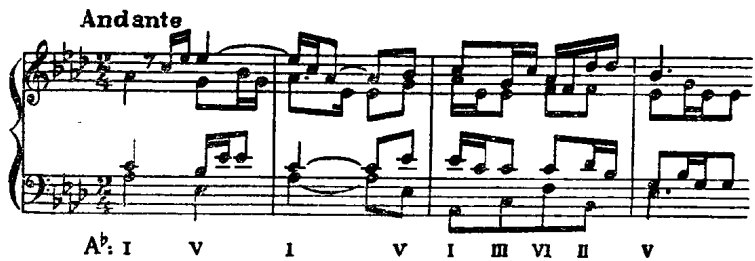
二、只应用根音位置的三和弦(因为学習者現在所能用的只限於此),我們可以寫出下面的和声輪廓:

例 115



三、利用这里的慢速度,我們可以使各行旋律在和弦音上移动,以求得旋律上的变化,这样我們便可以寫出如下的一个新乐句來. 我們也应注意其中的旋律節奏的組織.

例 116



練 習 六

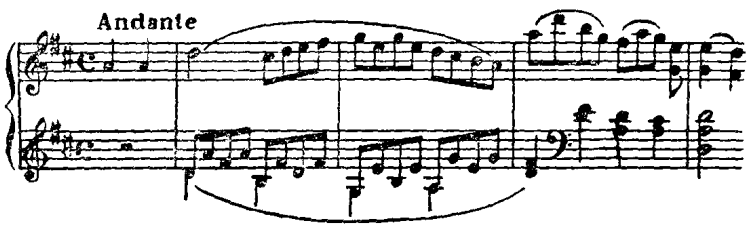
一、按照上例中的三个步驟，把下列各乐句加以改寫.

(1) 求出原乐句中的根音進行的節奏型.

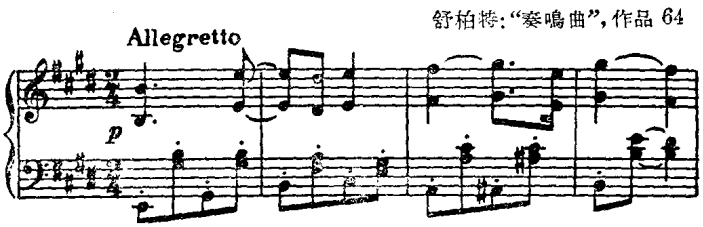
(2) 寫出四部和声的輪廓.

(3) 根据所求得的和声基礎，另寫一个新的乐句.

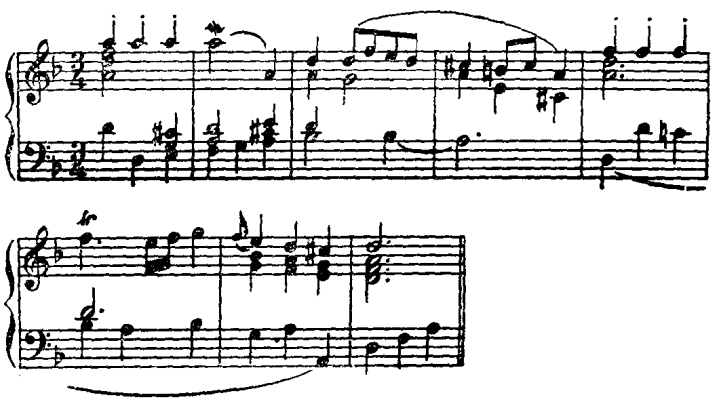
莫扎特："奏鳴曲"，克赫尔版第 284 卷



舒柏特："奏鳴曲"，作品 64



亨德尔："組曲第十篇"，"米奴哀舞曲"



二、按照下列的指示，寫出包含四小節的乐句來：

(1) 以弱拍开始，以陰性終止結束.

(2) 以下拍开始，以陽性終止結束.

(3) 尽量減少和声的变化，而用旋律的進行來补救，以达到平衡.

(4) 尽量增加和声的变化，而減少旋律的進行.

三. 按照下列的式样寫出乐句來：

(1) 降 A 大調，$\frac{2}{4}$ 拍子，慢速度：

I V | I V | I V VI II | V |

(参照貝多芬作品 13)

(2) D 大調，$\frac{3}{4}$ 拍子，快速度：

V | I | V | I | I | V | I II | V |

(参照貝多芬作品 10 之 3)

(3) A 大調，$\frac{2}{4}$ 拍子，慢速度：

V | I II | V | I IV II | V |

(参照舒曼作品 68 之 28)

第七章　指定声部的和声配置法

我們应該明白，研究和声学的主要目的並不是要獲得为旋律配置和声的能力．这种能力应該是正式精研和声学时所獲得的一种副產物，但这种能力很少有应用的机会，也很少有应用的必要．除了極少的特殊情形以外，我們很少去請求音乐家为一个旋律配置和声．

在配置和声时，需要运用心智，因此这种練習在和声学的研究中可說是最有价值的了．我們应該把和声的配置看作一种方法或手段，而不应該把它当作学習的目的．我們做和声練習，是要通过实習所得的經驗去了解各項原則．單靠理論的分析是無法明了和解决各項問題的，我們必須循着作曲家所走的路徑，去解决作曲家所遇到过的問題，这样才能徹底了解問題的性質和細節，而完全懂得解决問題的种种方式．

在我們所研究的以和声为主的时期中，差不多所有的旋律都是从和声導源而來的．这些旋律跟和声有着密切的关系：有的是由和弦音加上和弦外音而構成的，有的則明顯地或隱約地含有和声的意义．所以和声的配置並不是什么新發明，可以說是一些早已存在的因素的發現而已．

虽然如此，我們做習題（特别是学院里所用的教科書上的習題）的时候，却不可以想去参看作者所附的和声解答．翻閱"習題答案"是最沒有意思的事．譬如指定的高声部是莫扎特的一个旋律，我們

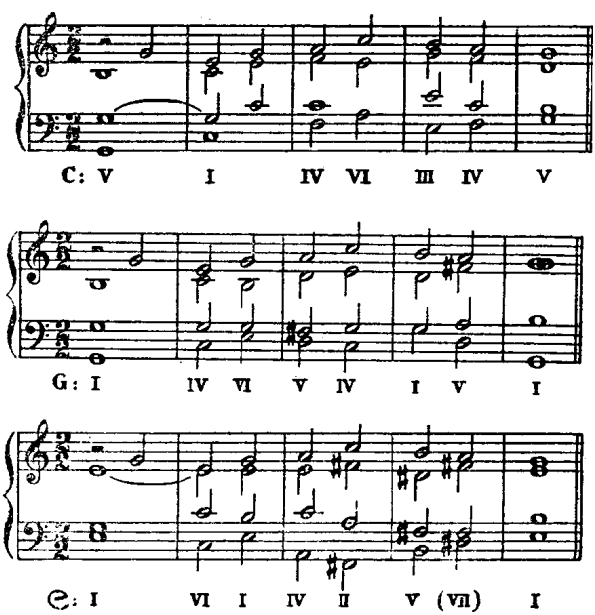
配和声时不应当想要寫得和原作的和弦配置完全相同，学習者只要把自己配成的和声与莫扎特的原作仔細比較，便能从中得益不少.

一个旋律可能配置的和弦往往不止一組，而每个和弦又有各种各样的排列法. 所以配置和声实在就是：考慮有哪几組和弦可供选擇，然后决定选用其中一組和弦，並顧及体裁的統一而富有風趣地安排所加的几个声部.

旋律的分析

我們应該从各种可能配置的和声中对旋律作尽量完善的和声分析，以便决定採用哪一組和弦. 分析旋律时，第一个問題当然是調性的問題. 有些音域狹小的旋律，往往可能同时屬於好几种調性和調式；即使我們所用的僅限於根音位置的三和弦，也还是有几种可能性

例 117



存在的.（見例 117）

学習者愈熟悉各种和声手法，則他对於旋律可能隸屬的調性和調式的解釋也愈多.

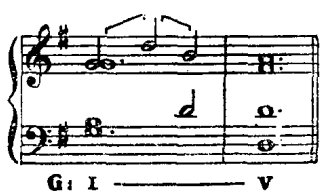
調性的決定，要根据終止的类型. 在目前，我們只講到兩种終止，卽以屬和弦來結束的終止和以 V—I 的進行來結束的終止. 在上例中，我們对旋律的最后一音可以作三种解釋：C 調的屬音、G 調的主音和 e 調的中音. 含有一个或若干个降号的各个調都不適用，因为旋律中有原位的 B 音. 同样地，含有兩个或兩个以上的升号的各調也不適用，因为旋律中有原位的 C 音. 旋律中沒有 F 音，因此我們可以选擇含有升 F 音或原位 F 音的各个調. 在上例中 e 小調的四部和声中，導音三和弦是为了高声中的 A 音而用的，而这導音三和弦在这里顯然是屬和弦的一种形式.

決定了旋律所屬的調，並标出最后兩个和弦的罗馬数字以后，其次我們就該考慮到和弦变換的次数的多寡. 我們只用根音位置的三和弦，所以关於和弦变換的次数就沒有多大的申縮性. 可是如果为高声部的每一个音配一个和弦的話，那就嫌太單調了. 要避免这种單調的規律，有下面兩种可能的机会.

旋律的跳越

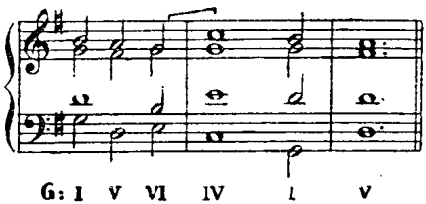
当旋律中有跳越时，最好为跳越的兩音配同一个和弦.

例 118



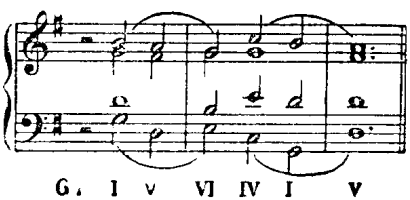
不过有时为了和声節奏的关系，我們不能应用上述的方法．如果跳越中的兩音剛巧出現在从弱到强的和声節奏中，和声的根音大都須要变换．

例 119



在这一种節奏中，第二个和弦往往是在小節的第一拍上，这样就產生了人們时常提到的一条規則：最好在跨越節線的地方变换根音．可是从弱到强的節奏可能出現在一个小節的中間，正像前面所說的小節的第一拍不一定是最强的一样．

例 120

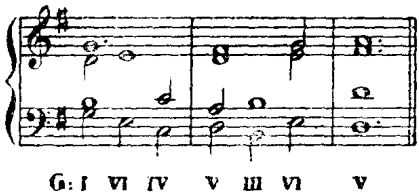


延 長 音

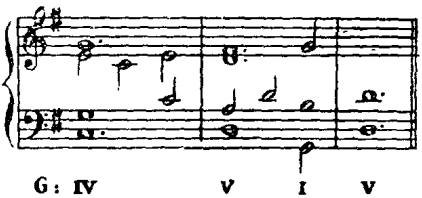
如果由於和声節奏的关系而和弦需要时常变换的話，那末可以使旋律中的一个音延長下去，成为兩个或若干个不同的和弦中的共同音．（見例 121）

如果沒有根音的变换，其他各声部中的旋律当然可能安排得更合意些．（見例 122）

例 121



例 122



適用的和弦

決定了旋律所屬的調，並对一般的和声活动（即和弦变换的次数）作了初步的規定以后，我們就該把指定声部中的各个音一一加以檢查，看每一个音可能用在哪几个和弦中．作这样的檢查时，必須用罗馬数字把可能採用的和弦都記下來，以便使运用心智的步驟清楚地顯示出來．

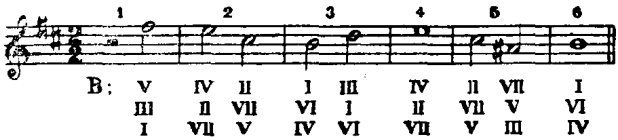
为一个指定的低声部配置和声时，对每一个音只有一个和弦可以用，因为低声部中的各个音同时又是三和弦的根音．如果指定的声部是上声部，那末其中的每一个音就有三个和弦可以採用．已知

例 123

的那个音可以作为根音、三度音或五度音．

我們把这一步驟应用在短短的一行高声部旋律上，如下例：

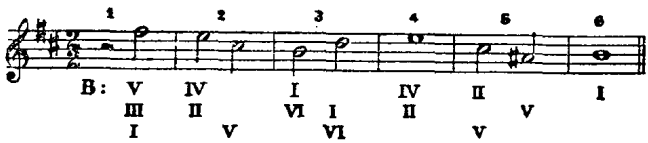
例 124



和弦的选擇

在上例中，我們看到最后一小節时，立刻就可决定取消VI和IV，因为我們是希望用V或I來結束这乐句的．取消了VI和IV以后，留下的便是I，因此我們就决定採用正格終止．这样，在I的前面就該选用V．在这里，我們不能选擇VII來代替这V，因为如果用VII的話，就得有一个重复的導音了．在第四小節中，我們也可以取消那个VII．在第三小節中，整个小節可以用一个和弦：I或是VI．在第二小節中，兩个VII都可以取消．第二拍上的II也不宜选用，因为如果其后用I的話，往往会產生平行八度，如果其后用VI的話，低声部所構成的音程就不能令人滿意．因此我們得到这样的結論：第二小節中最好包含IV—V或II—V．經过这样一番淘汰以后，所留下的可能的选擇如下：

例 125

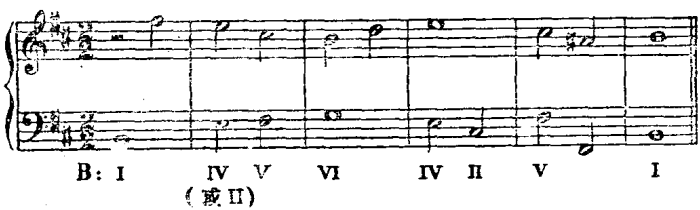


就統一与变化的原則以及和声節奏的观点來考慮一下目前的情况，我們發現只有在第三小節中才有选用VI的机会，而且V—VI的

進行在这里十分合宜，因为可以当作結尾 V—I 的一个变化．因此我們就取消了第三小節中的 I；这样一來，为了求得統一，我們就决定第一小節中用 I．在第四小節中，IV 和 II 可以用在同一个高声部音的下面，以增加旋律節奏与和声節奏的变化．在这种情形之下，第五小節中就不用 II，而决定整个小節用 V．

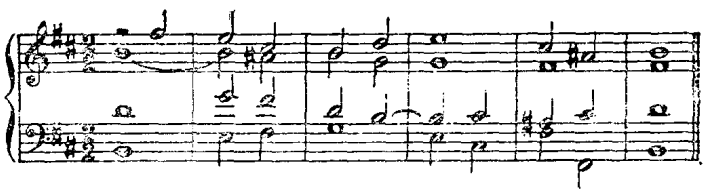
經过上述的一番斟酌之后，我們有了一行低声部，於是便得到下面的結果：

例 126



填寫內声部时，往往須要使重复与位置的变換具有参差的变化．我們必須留心使各音的連結尽量地平滑，並避免平行八度和平行五度．

例 127



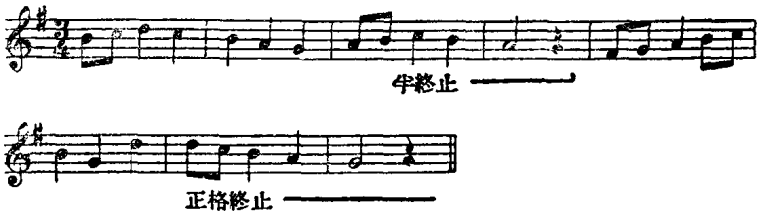
上面所述的便是为一个指定的声部重配和声背景时的各个步驟．学習者对这些步驟不可草草越过或是略去，而任意採用臨时想到的和声；尤其是在初学的階段，更不可随便忽略．我們应該对每一个問題的細節或整体作正反的推敲，因为这样可以使我們獲得可貴的实际經驗，这种經驗，即使对於一个具有即兴配置和声的天才的

人，也是不可缺少的.

乐句的划分

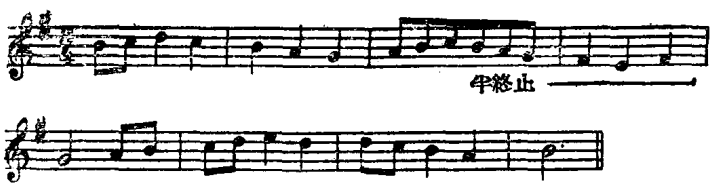
一个旋律中所包含的乐句，可能不止一个．除非这旋律是摘來的断片，或是有意寫來当作練習用的，那才只包含一个乐句．終止出現的地方往往是用一个顯明的中断或用一个休止符來标明的.

例 128



在某些情形之下，乐句的划分在旋律本身並不很明顯，甚至曖昧不清，需要借着和声的作用來把乐句标明清楚．这时，我們就得在和声中用一个終止的公式(最好用半終止)，有时还得利用和声節奏的調配來加强乐句的划分.

例 129



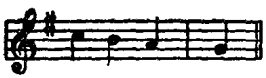
在这里，我們不能約略看一下旋律的句法，就决定在二分音符 G 上用一个正格終止來作为乐句的結束．我們可以把屬和弦用作整个第四小節的唯一的和弦，在这小節中構成一个半終止，而把下一小節中的二分音符 G 作为第二乐句的开始，这样便能得到比較滿意的平

衡的效果.

公式的使用

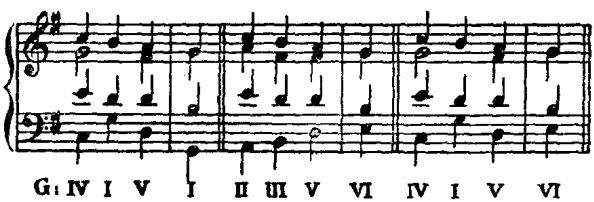
在討論和声的進行时，我們曾說过，由兩三个和弦構成的各組和弦，往往是反复出現的一些公式，可以被看作和声中的“辞”．在配置和声时，这些公式是非常有用的．我們可以把每个公式的上声部看作旋律的一部分，这样一來，考慮和弦的选擇就变成考慮公式的选擇了．

例 130



我們不必把上例中的一列音（即一个动机）看作須要用和弦連結起來的四个各不相干的和弦音，而可以把它看作已經記熟的某些公式的上声部．例如：

例 131



在优良的和声配置中，統一与变化的原則是很明顯的．所配的和声並不是毫無拘束地任意發展，而忽視了旋律中的旨趣，但有时也应該偶尔呈現出某种不平常的和料想不到的景象．低声部应該像指定的声部一样，成为一行良好的对位式的旋律．和声的節奏应該与旋律中的基本的律动相符，使律动变得确实而明顯，並且应該在指定声部中沒有節奏意味的地方加入節奏的風趣．配和声时所加的各个

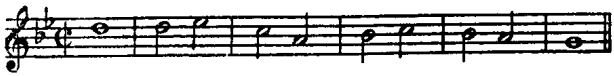
声部的節奏和旋律，在風格上应該与指定的声部相符合.

練 習 七

除了每一章末尾所附的練習題以外，教师最好使学生同时作很多实际的和声分析. 根据作者自己的經驗，每星期总得使学生聚会一次，大家把十八和十九世紀的和声發展中的重要作品加以分析.

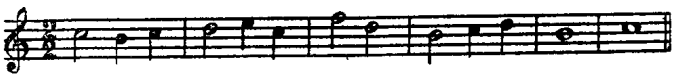
一、用根音位置的三和弦，为下列的高声部旋律配置和声.

(1)

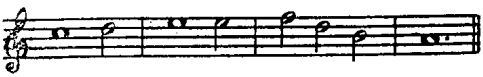


(2)

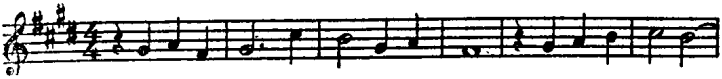
(3)

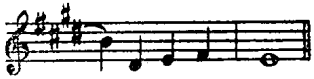


(4)

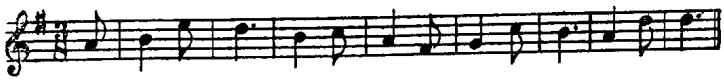


(5)





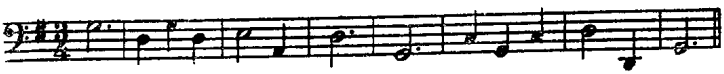
(6)



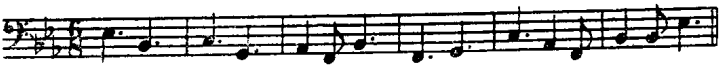
二、为下列的低声部配置上面的三个声部.

(1)

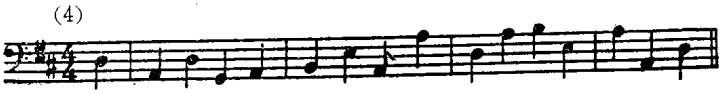
(2)



(3)



(4)



第八章　轉　調

作曲家似乎早就一致認为：不論一个乐曲的長短如何，如果从头至尾只屬於一个調，总不是美好的乐曲．轉調就是調性的改变．在音乐中要求得变化，轉調是一个重要的方法．

調性的改变就是中心音的改变，就是採用另一个音來作为連結其他各音的一个中心．

任何一个和弦，或任何一組音，都可以用任何一个調來解釋．这就是說，任何一个和弦，与十二个音中的任何一音（选來作为中心音或主調音的音）之間，总能找到一种关系．在討論調性的时候，我們曾經說过，僅一个和弦可能屬於各种的調，而这一点曖昧之处，正是轉調的技術中的一个基礎．

以C大調的主三和弦为例，我們可以有下面的几种解釋（学習者尙未用到过的比較高深的和弦尙不算在內）：

例 132

C I、F V、G IV、A III、E VI 和 D VII（下行小調音階）

我們把这个和弦与其他六个音的关系也寫在下面，以求完备；不过要懂得这些关系，我們必須具有关於半音变化的知識：升 C：III 的 V；降 E：II 的 V；E：那不勒斯六和弦的 V；降 A：VI 的 V；降 B：V

的V; B: II上的那不勒斯六和弦.

上面每一种情形下所举出的並不是唯一的一种关系，我們不过是把这些当作例子，用來說明上面所述的原則.

在一个乐句中的轉調的產生，可以分三个階段：第一，必須使人听到一个明确的調. 第二，在某一个地方，作曲者改变他所用的中心音. 第三，要能使人能覚察到所引起的改变，並清楚地听出那新的中心音來.

原　調

在第一个階段中，就是在建立第一个調的时候，我們应該遵守在討論調性的一章里所述的那些原則. 要指示所屬的調，主和弦是否出現，並不重要；但屬和弦的出現是很重要的. 过分多用"調式音"和"調式音"上的和弦，結果会使人把整个乐句誤听作屬於第二个調的，尤其当第二个調建立得十分明确的时候.

含有轉調的乐句如果不是乐曲的第一个乐句，这一乐句中第一个調建立得不很明确也沒有关系，只要这第一个調是前面的終止中所用的調就行.

关鍵和弦

在轉調的第二階段中，我們要选擇一个易於適应中心音的改变的和弦. 換句話說，我們要选擇一个兩調共通的和弦. 这和弦我們称之为"关鍵和弦"，我們要对它作二重的分析.

例如，C大調的主三和弦可以被用作从C調轉到G調的一个关鍵和弦，如下圖所示：

例 133

我們最好不要选第二个調中的 V 來作为关鍵和弦；因为在第二階段中，还只有作曲者一个人知道將要有轉調發生．到第三階段中，我們的目的是要使听者知道已經換了一个新調，所以屬和弦是应該用在第三階段中的．这就是說，关鍵和弦应該出現在新調的屬和弦之前．

下面的圖例說明了应用上例中的关鍵和弦所造成的一种轉調：

例 134

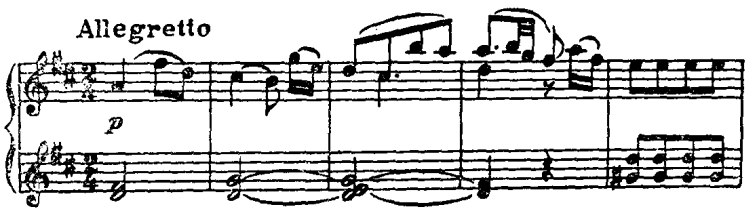
$$C: \text{IV II V} \begin{cases} C: \text{I} \\ G: \text{IV II V I} \end{cases}$$

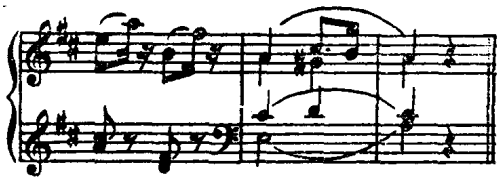
新　調

新調的建立是靠着結束該乐句的終止來完成的．不过有时在終止之前也可能有新調中的强有力的進行．轉調的乐句所用的終止，可以是半終止，也可以是正格終止．

轉調的乐句的一些例子

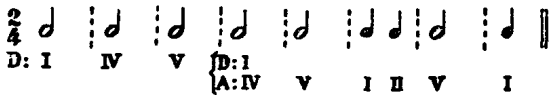
例 135　　莫扎特："幻想曲"，克赫尔版第 397 篇





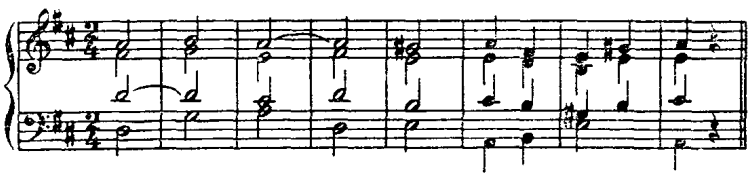
这乐句可以分析成下面的型式:

例 136



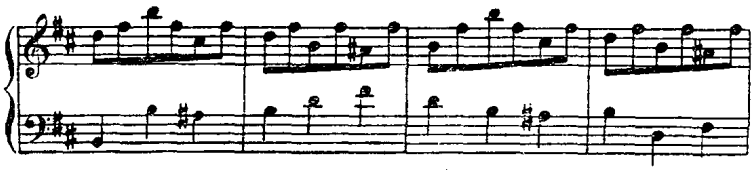
把这个例子簡化,只应用根音位置的三和弦,所得到的和声背景如下:

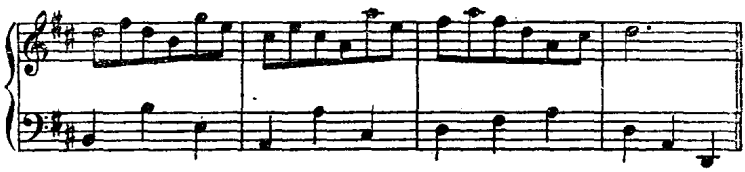
例 137



这是向上移一个完全五度的轉調,也就是从原來的調轉到它的屬調. I—IV—V—I 的進行已經把 D 調明确地建立起來. D 調的 I 与 A 調的 IV 相同,所以这个和弦就被用來作为关鍵和弦. 在它后面緊隨着新調的 V,於是形成 A 調中的 IV—V 的進行. 这个乐句以正格終止結束,在 V—I 的前面用一个 II 來加强正格終止.

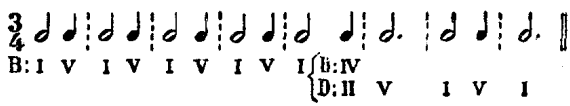
例 138　　巴赫:"法國組曲"之 3,"米奴哀舞曲"





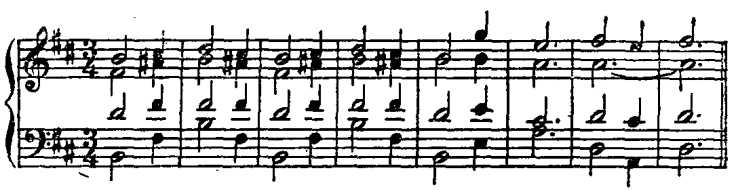
分析而得的型式:

例 139



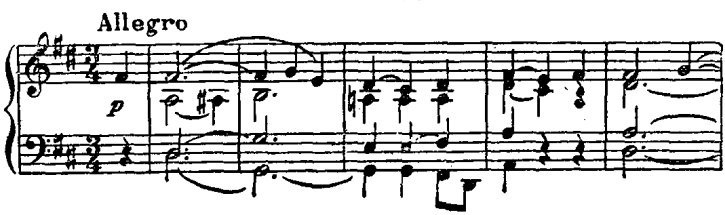
和声的輪廓:

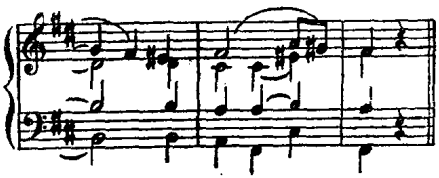
例 140



上例中的轉調是向上移一个小三度的轉調，也就是从一个小調轉到它的关系大調. I—V 的進行，若不是反复地重現，是不足以使B成为主音的. 这里的关鍵和弦是 IV，它被轉用为 D 調的 II，然后進行到 V.

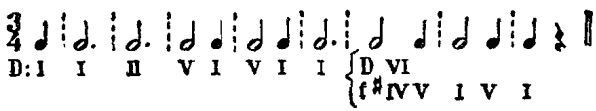
例 141　　貝多芬:"四重奏"，作品 18 之 3





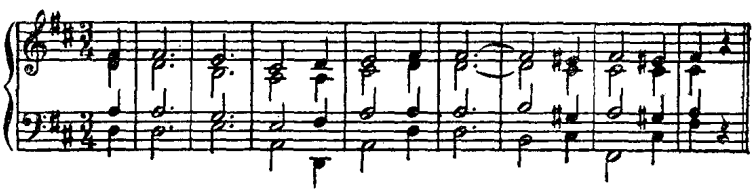
分析而得的型式:

例 142



和声的輪廓:

例 143



这是向上移一个大三度的轉調. II—V—I 的進行确立了 D 調. 关鍵和弦是大調的 VI, 它被轉用为升 f 小調的 IV. 接着便是新調中的强有力的進行 IV—V—I.

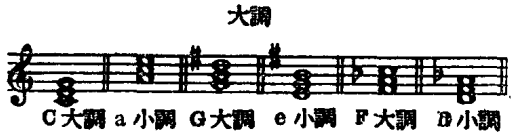
关 系 調

所有的調在彼此間都是有关系的. 只是关系的程度有深有淺而已. 通常所謂"关系調", 就是指关系最密切的那些調.

調的关系有兩种意义. 第一种是以兩調間的共同音的多寡为根据的. 比如說, C 大調与 G 大調有密切的关系, 因为在这兩个音階中只有 F 音与升 F 音相異. 就这种意义來說, 与某一指定的調之間

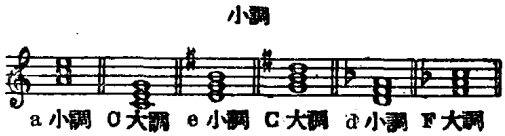
的关系最密切的調，就是比該調多一个或少一个升号（或降号）的調.

例 144



我們可以看到，上例中各主調音包括C大調音階中的各音，只缺乏一个 VII；各个調所屬的調式（如各該調的主和弦所示）与C大調音階各音上的三和弦相符．与大調的調号相同的小調，称为該大調的关系小調．上例所示的屬於同一"体系"的各个調，可以用这样的方式來称呼：主調（大調）；屬調；下屬調；以及这三个調的关系小調.

例 145



在小調中，比某一指定的調多一个或少一个升号（或降号）的各个調，与大調中的各个調有兩点重要的差别．a小調音階的第二音是不存在的．我們要記住，小調中的II是一个減三和弦，不能用作主和弦．但第七音是存在的．它不是作为導音三和弦，而是作为下行旋律小音階的第七音上的大三和弦．它是屬調的关系大調．这一个"体系"中的各个調可以用这样的方式來称呼：主調（小調）；屬調；下屬調；以及这三个調的关系大調.

大小調的交替

在十九世紀中，一般人对和声的色采特别感到兴趣，於是对於調

的关系採取了另一种看法．他們認为主音相同的大調和小調是有密切关系的．依照上節中所述的原則，C 大調和 c 小調的关系並不密切，因为这兩个調相差三个降記号．可是我們知道，实际上这兩个調是相同的，因为它們所含有的各个音大都相同，只是第三音有所不同而已．十九世紀中的和声应用以及十八世紀中不少个别的和声应用有着这样的傾向：把这种調式不同的兩个調看作是一个調的兩种方式；这样，調的"体系"就大大擴展了．

我們不拟把在这更廣的原則下的各个关系調編列成表，我們还是把每一对关系調个别地拿來研究，倒比較更切实际．鑑定第二个調与主調之間的关系的方法，和鑑定一个和弦与某一指定的調之間的关系的方法相同．新調的主音以及这一主音上的特殊形式的和弦都要能用那基本的調來解釋．

举数例如下：

D 大調与 c 小調的关系：前者是后者的屬調的屬調．

降 A 大調与 C 大調的关系：前者是后者的小六度音上的調．

g 小調与 C 大調的关系：前者是后者的屬音小調，或第二音的下屬調，或下屬調的上主調等．

这样，我們可以說各个調在相互之間具有音階中各音的作用；作曲家寫作之时，往往十分注意作品中的調性的設計，一部分原因卽在於此．轉調是用來求得变化的，但有时也能求得統一，那就是当那些用以支持主調的調需要得到平衡的时候．因此，調性的設計是曲体中的一个最重要的因素．

关鍵和弦的求法

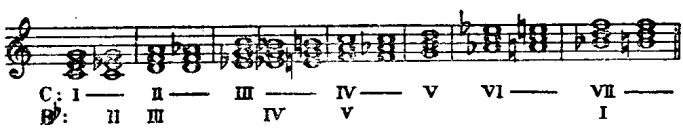
上面所講的步驟，說明了作曲家怎样为一个指定的和弦选擇另

一中心音以引起轉調．如果新旧兩調是指定的，而要求的是轉調时的关鍵和弦，方法就略有不同了．这时，正像在理論学習的其他各項練習中一样，我們在做这种問題时，应該按着步驟去做，不可略去任何一步．我們还应該在各个步驟中仔細斟酌，以便从中学得正确的方法．我們往往採用心中最先想到的一个適宜的关鍵和弦，这原是很自然的事，而且可能这就是最適宜的一个关鍵和弦了．但是我們要劝告、甚至要求学習者先把兩調之間所有可用的关鍵和弦都找出來，然后选定一个他認为最適宜的和弦(至少有几次应这样做)．

目前我們的目的是要建立一些基本的原則，所用的还只限於三和弦，所以兩調之間的適用的关鍵和弦还不很多．要找出这些关鍵和弦，必須把第一个調中的所有的和弦一一設法用第二个調來解釋．

假定所指定的兩个調是C調和降B調．我們首先应把C調中各种形式的三和弦都寫下來，然后注意其中可以用降B調來解釋的几个和弦．

例 146

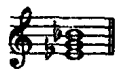


我們把上面可能採用的和弦查看一遍时，便立刻可以決定那降B調的V是不很適用的，其原因前面已經講过．降B調的II对第二个調非常適宜，但因为它在C調中是小調的I，所以只有当我們想除去第一个調中的小調的印象时才可以用．降B調的I也有不相宜的地方——因为这一和弦中的降B音在C調中必然成为下行旋律小音階中的一个音，为了要使这一点明确化，这降B音必須進行到降A音，但在降B調中用降A音是不很相宜的．經过这样一番考慮以后，便

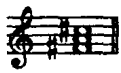
只留下兩个可用的和弦，那就是降 B 調的 III 和 IV.

練 習 八

一、用罗馬数字，以尽可能多的調性來解釋下面的三和弦.



二、下面的三和弦可以在哪几种轉調中用作关鍵和弦，試标明之.



三、根据下列每一种轉調的指示，用罗馬数字寫出一个乐句的和声結構來(共寫四个乐句. 只应用三和弦):

(1) 关鍵和弦是第二个調中的 II.

(2) 关鍵和弦是第一个調中的 V.

(3) 从一个調轉到比原調高一个完全四度的另一个調.

(4) 从一个調轉到比原調高一个小三度的另一个調.

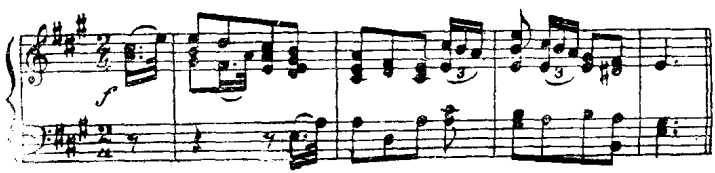
四、(1) 分析下面舒曼的乐句.

(2) 寫出这一乐句的和声的節奏型.

(3) 作出一个四部的和声輪廓.

(4) 根据上面的和声型式，自己另寫一个与原作不同的乐句.

舒曼:"少年鋼琴曲集"，作品 68 之 17



五、說出降 E 大調与下列各調之間的关系：降 a 小調；G 大調；降 B 大調；C 大調；升 f 小調.

六、用罗馬数字來标明 A 大調中所有的和弦对升 c 小調的关系.

七、以四部和声譜寫下列各乐句：

(1) c 小调 $\frac{2}{2}$ VI | IV II | V | I / III | IV II | V | I

(2) E 大调 $\frac{3}{4}$ I V I | IV II | V / IV I IV | V | I ‖

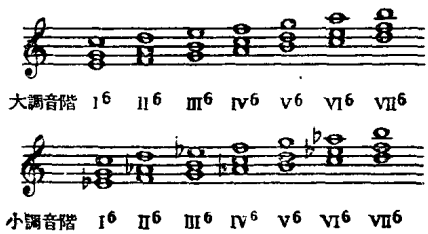
(3) $B^{\flat}$大调 $\frac{4}{4}$ V VI II V I | V / II VI IV | V | I ‖

第九章　六和弦——数字低音

第一轉位的三和弦，称为六和弦．这一和弦中的具有特性的音程，就是因了三度音的轉位而產生的六度音程．

大多数的理論家都採用十八世紀初的作曲家們普遍应用的音乐速記法，而用阿剌伯数字來标明和弦的轉位，这些阿剌伯数字表明了轉位后的低声部与各上声部之間所構成的音程．所以第一轉位的三和弦就用这样的数字來标明：$^{6}_{3}$，或者僅寫 6，略去那三度音程不寫．我們用罗馬数字代表和弦的根音，則应用数字低音的方法就能表明任何轉位中的任何和弦：

例 147



重　复

在根音位置的三和弦中，我們通常是重复根音來構成四部寫作的．但是就第一轉位的三和弦來說，重复时不用此法．

重复的音的选擇，並不是要看那三和弦是大三和弦、小三和弦、

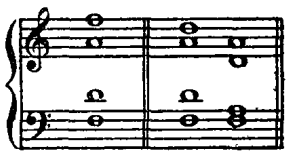
增三和弦或減三和弦而定的．在整个以和声为主的时期中，这重复的音的选擇，似乎也不是根据音响的好坏而决定的．一般人选擇重复的音，总是根据这个音在調中所占的地位．换句話說，凡是能够使調性穩固、坚定的音，就可以重复．

关於六和弦中的音的重复，通常有下面兩条規則：

一、如果六和弦的低声部（不是根音）是一个"調性音"，这个音便可以重复．

二、如果六和弦的低声部不是一个"調性音"，这个音就不可以重复，而应在和弦中选一个"調性音"來重复．

例 148



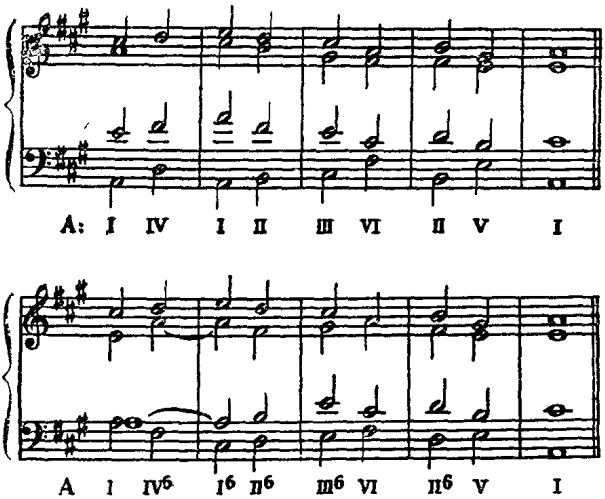
C: II^6　　a: I^6

这是一个以 D 音为根音的小三和弦的第一轉位的例子．第一个例中的 F 音是下屬音，因为第一例是屬於 C 調的．在第二个例中，同是这一个和弦，不过我們把它看作 d 小調中的一个和弦，因此，其中的 F 音便成为"調式音"，这样，我們便可以选擇一下，用主音 D，或屬音 A 來作为重复的音．

一般的效果

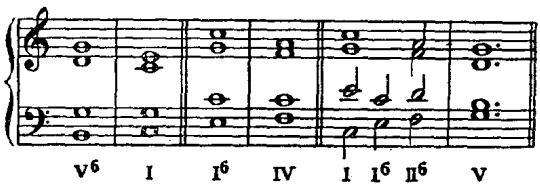
就縱的方面的各个音响所構成的和声來說，第一轉位的三和弦比較輕快，不像它的根音位置的三和弦那样沉重刻板．所以在各根音位置的三和弦中用一个第一轉位的和弦时，可以借此求取变化．在下面同一組三和弦的兩种式样中，試比較各組三和弦的个别的音响

例 149



就旋律上說，六和弦的应用使低声部中原來必須跳進的地方可以变为級進．如果只应用根音位置的三和弦的話，要把低声部安排成一行好听的旋律是很困难的．在根音位置的三和弦中，只有上声部中的各个音才有上下移动的可能；用了第一轉位，就可以使低声部在同一和弦中也有了从根音進到三度音或从三度音進到根音的申縮性．

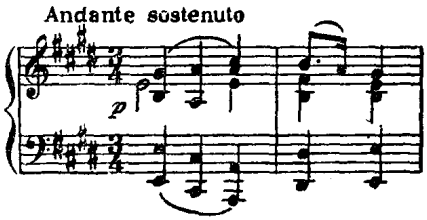
例 150



就節奏來說，第一轉位的三和弦沒有根音位置的三和弦那样地重而强．在上例中，V_6—I，I_6—IV 和 II_6—V 等進行在感覚上是从弱到强的節奏，而 I—I_6 是从强到弱的節奏．但学習者必須記住，如果

有不可避免的其他因素足以影响到音乐中的節奏时，我們就不能單憑一条規律來下結論．譬如在下例中，無疑的，節奏的强音是在第二小節的第一拍上．

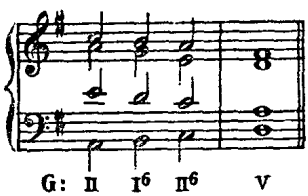
例 151　　勃拉姆斯："第一交响曲"



声部進行

关於六和弦的声部進行或和声進行，沒有什么新的原則可提．和弦的連結須尽量求其平滑和順，这是应該常記在心的．各声部進行时，通常总是進到最靠近的適宜的位置．和弦音的重复以及和弦中各音的排列比起旋律的進行來較不重要——这一向是对位寫作中的一条重要的原則．

例 152

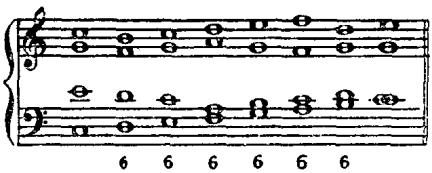


在上例中，为了要使高声部和低声部中有按級的反向進行，我們寧願容許第二个和弦 I_6 中有"調式音" B 的重复，即使这个音是具有外声部的顯著性的，也可不顧．

連續六和弦

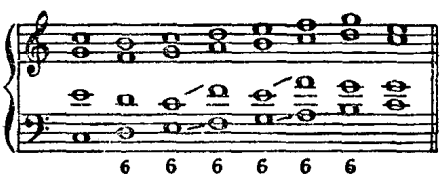
当几个六和弦相繼出現时，就有一种使各声部按着同一方向進行的傾向.像以下面这种声部進行的方式，我們可以找到不少例子.

例 153



上例中次中声部与低声部之間的同向八度，可以設法避免，而求得比較平衡的安排:

例 154

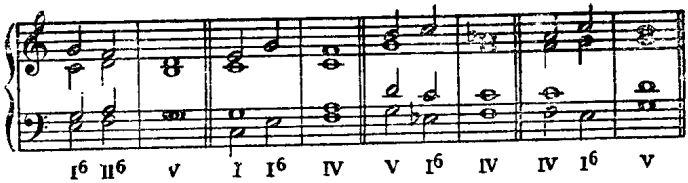


和 弦 I_6

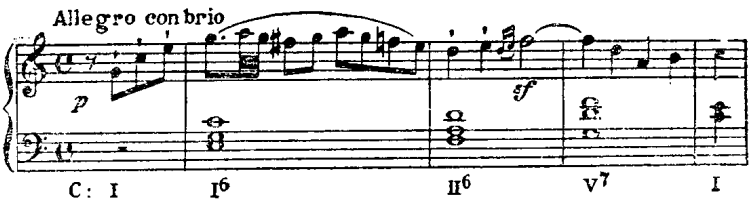
主三和弦的第一轉位是一个非常有用的和弦，同时也是初学者最容易忽略的一种轉位. 这个和弦可以用來減弱根音位置的主三和弦的那种終結性，而且往往可以被用在屬和弦的后面以求得必要的变化. I_6 是一个用來支持从主音跳越到屬音的旋律的自然的和弦.

下面是一些含有 I_6 的常用的公式:

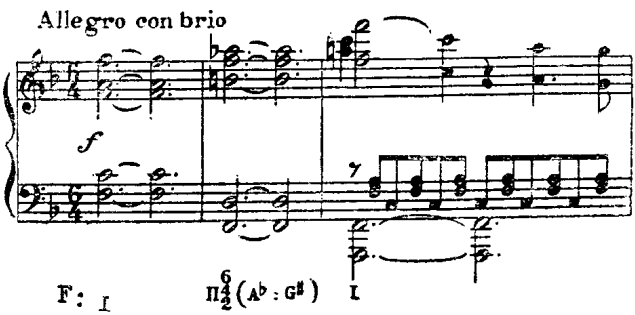
例 155

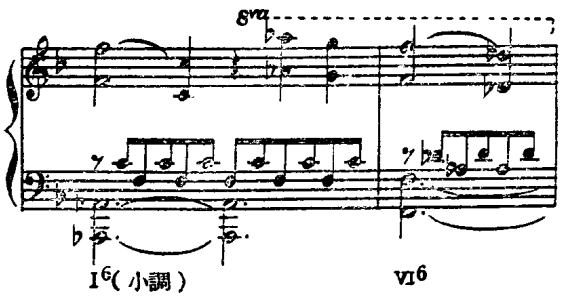


例 156　　貝多芬:"鋼琴协奏曲",作品 15

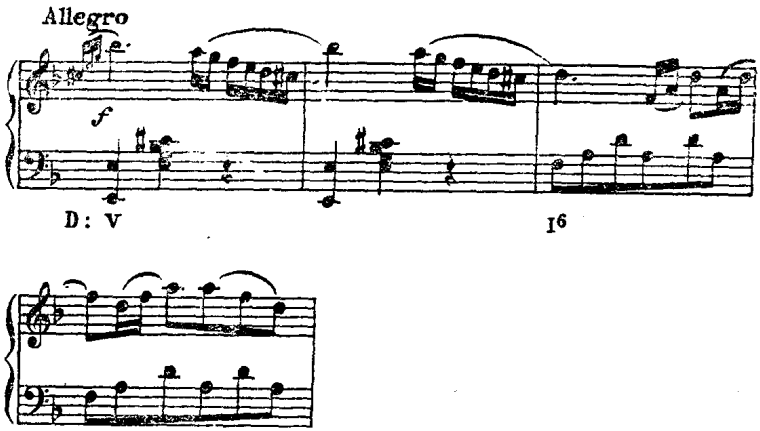


例 157　　勃拉姆斯:"第三交响曲"





例 158　　莫扎特:"奏鳴曲",克赫尔版第 332 卷

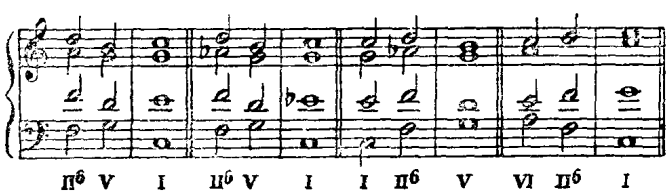


和　弦 II_6

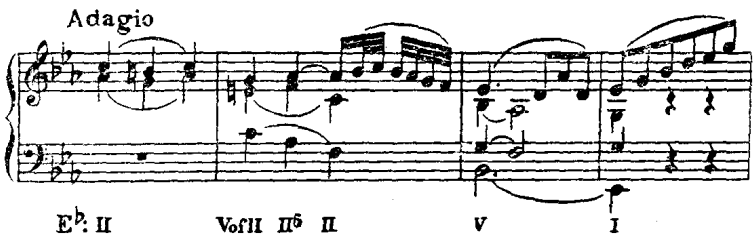
上主三和弦的第一轉位时常出現在終止处. 用在屬和弦的前面. 这个和弦听起來很像下屬和弦, 因为它的低声部是下屬音, 而且这个音又往往重复. II_6 时常用在 I 的后面, 但是从根音位置的 I 到根音位置的 II 的進行, 通常却被認为是粗野而不自然的. 在小調中, 我們往往採用这个和弦的第一轉位, 而不用那根音位置的減三和弦. 这个小調形式的 II_6 有时也和大調的主三和弦連用.

常用的公式:

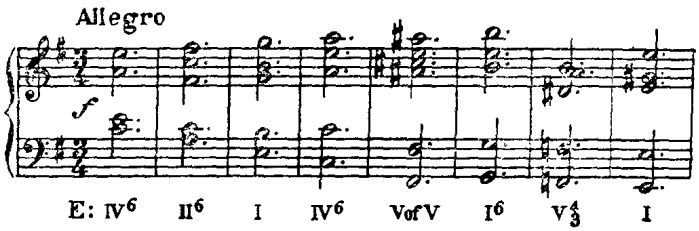
例 159



例 160　　海頓："四重奏"，作品 76 之 4



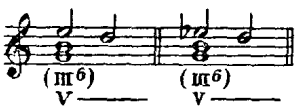
例 161　　勃拉姆斯："第四交响曲"



和　弦 III_6

III_6 通常不是一个独立的和弦．有一种和弦，它是由另一和弦中的一个或若干个音的暂时变位所形成的，这里的 III_6 便是一个好例子；就 III_6 來說，它几乎总是屬和弦中的一个音的暂时变位所形成的．

例 162



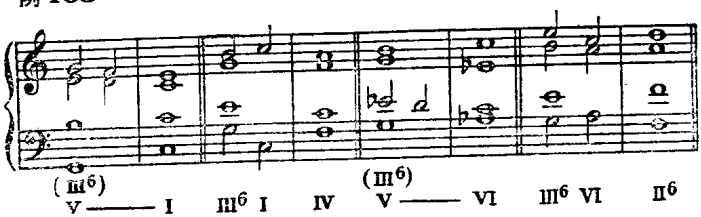
在小調中，III_6 便是增三和弦的轉位，它具有特殊的色采．在下面选自歌剧"女武神"的例子中，这个和弦实际上代替了屬和弦．

像其他所有的六和弦一样，这个和弦可以出現在節奏意味較弱的音階式級進的片段中．

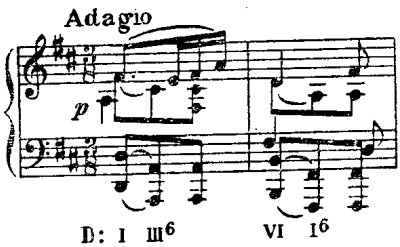
当这个和弦進行到VI的时候，第三音可以重复，且可暫时被看作第六音上的一个屬和弦.

常用的公式:

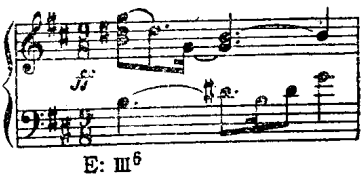
例 163



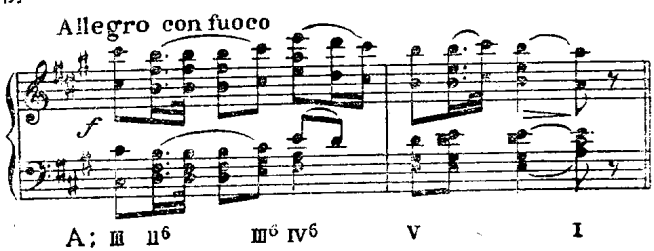
例 164　勃拉姆斯:“小提琴奏鳴曲”，作品 108



例 165　瓦格納:“女武神”，第二幕



例 166　蕭邦“波洛涅兹舞曲”，作品 40 之 1



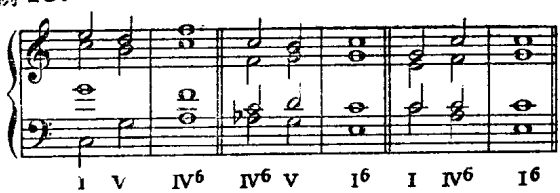
和　弦 IV_6

下屬三和弦的第一轉位时常用在V的后面．当低声部向上按級進行时，这个和弦可以当作VI的一种適宜的变化．用这个和弦，还可以避免導音在高声部的V—IV的進行中可能發生的低声部和高声部之間的三整音的交錯关系．

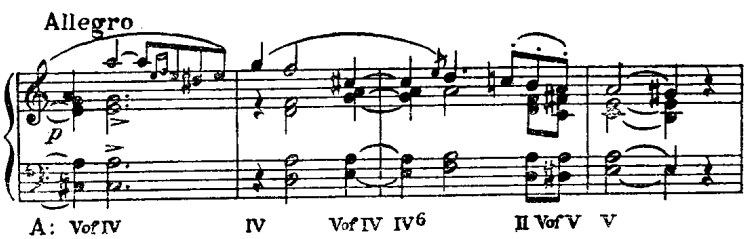
这个和弦能減輕根音位置的下屬和弦的那种沉重性，但仍保持根音進行的力量，同时又能給低声部一种輕快的特性和美好的旋律．

常用的公式：

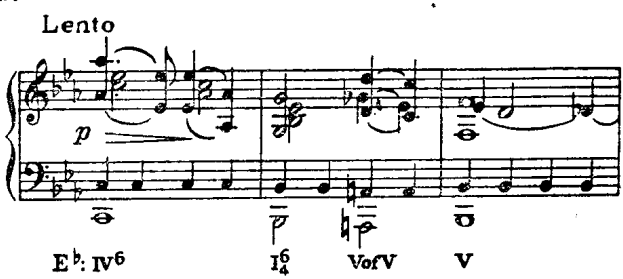
例 167



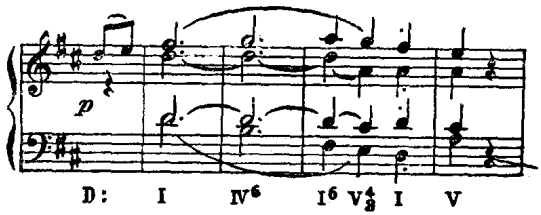
例 168　　舒曼："鋼琴协奏曲"，作品 54



例 169　　勃拉姆斯："命运之歌"，作品 54



例 170　　貝多芬:"第二交响曲"



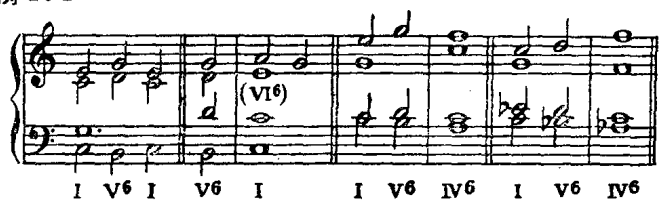
和 弦 V_6

屬和弦的三度音是導音，把这三度音放在低声部时，除了能減弱和声進行的嚴格性以外，还能使低声部具有强烈的旋律意味．低声部因为是導音，所以往往進行到主音；因此，其次的和弦很可能是 I.

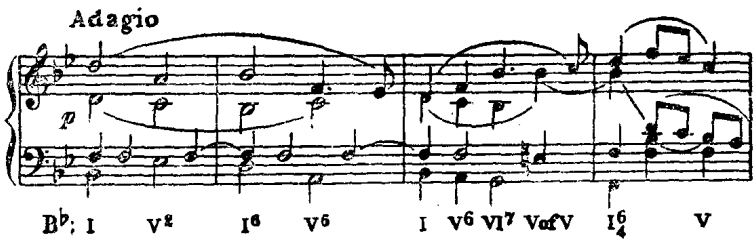
低声部有时可以向下進行，像在下行的音階中一样．如果是小調的话，在这种情形下就可以在低声部中採用下行的旋律小音階．

公式:

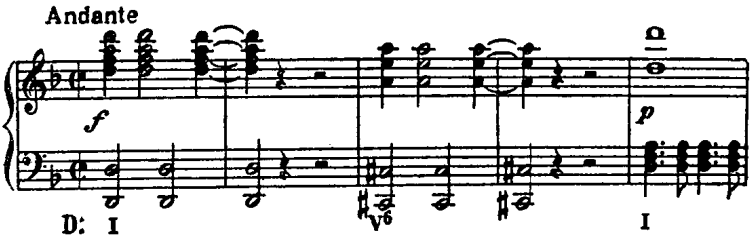
例 171



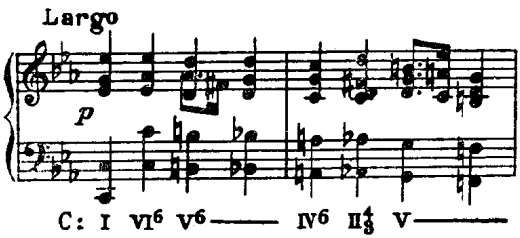
例 172　　貝多芬:"第九交响曲"



例 173　　莫扎特:"唐·乔凡尼"的"序曲"



例 174　　蕭邦:"序曲",作品 28 之 20

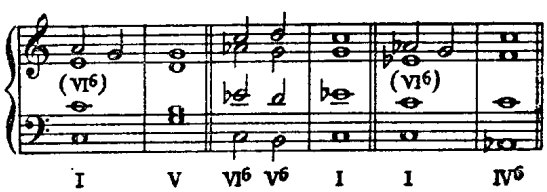


和　弦 VI_6

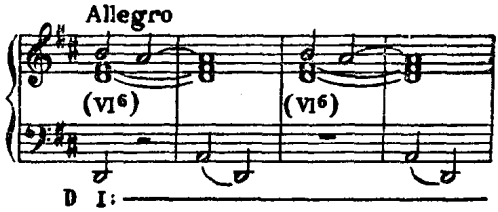
VI_6 与 III_6 一样，不能作为一个独立的和弦來用．我們几乎总是把它看作主和弦，其中的第六音作为一个旋律音而向下解决到第五音．但这也有例外，就是在連續六和弦的音階式級進中，VI_6 也可能成为独立的和弦．

公式:

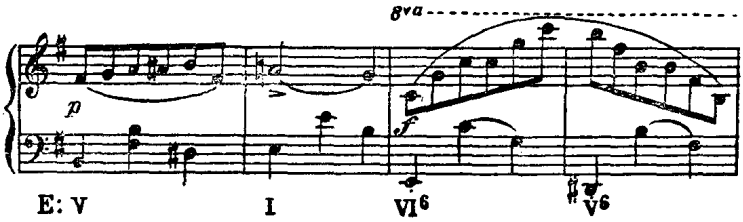
例 175



例 176　　弗蘭克:“交响曲”



例 177　　蕭邦:“華尔兹舞曲”(遺著)

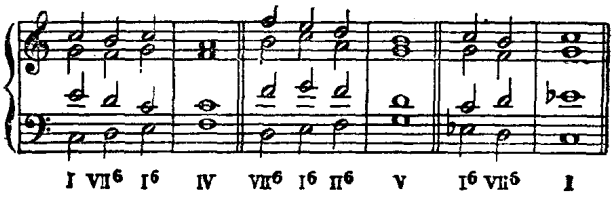


和　弦 VII_6

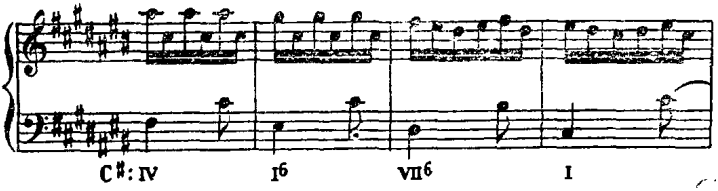
導音三和弦的第一轉位，主要是用來作为根音位置的主和弦与它的第一轉位之間的經过和弦．因为这个和弦在節奏上是弱的，所以它不致於妨碍主和弦的效果，而我們在分析的时候，时常把它看作主和弦的根音上一羣旋律音．在另一方面，如果把这个和弦加重或使它处於顯著的地位，我們就会覚得它是一个眞正的屬和弦．

公式:

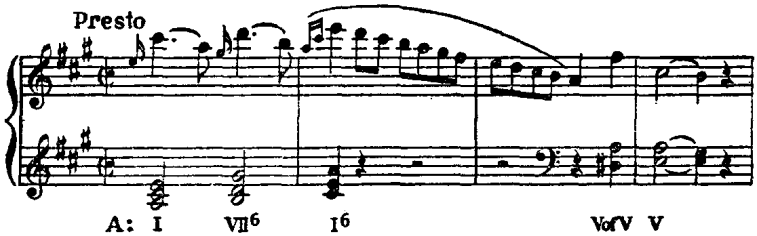
例 178



例 179　　巴赫:"平均律鋼琴曲四十八篇",上卷,"前奏曲"之 3



例 180　　莫扎特:"鋼琴协奏曲",克赫尔版第 488 卷



数 字 低 音

数字低音这种方法在巴赫和亨德尔的时代普遍地为人应用，因为当时鍵盤乐器的演奏者对於音乐的和声背景需要有一个指示，以便在彈奏时补入所缺的声部或加强單薄的声部．可是在今天，由於配器法已有一定的标准，"通奏低音"(basso continuo)也就失却了它原有的地位．这种方法在歷史上的确有它的价值，不过拿來当作和声的練習，却不是很有益的．这是用來标明和弦的一个很好的速記法，但在做数字低音的練習时，並沒有牽涉到和弦的选擇的問題，而僅是訓練如何去安排指定的材料，如何求得正确無誤的声部進行而已．

数字低音应該主要地被用在鍵盤和声的練習中．最好不要把数字低音所指示的乐譜寫出來，而应該每次作不同的彈奏，以不同的高声部的音來开始．有一点是非常重要的：必須彈得富有節奏意味，即

使彈得很慢也不要緊.

用阿剌伯数字來指明上声部的方法可以用來标明所有的和弦，同样也可以标明所有的旋律音. 認讀那些数字的方法如下：根据音程的指示去找出各个音來，然后認出由这些音所構成的和弦. 通过練習我們就会熟練起來，看到数字的标記就像看到各个音一般.

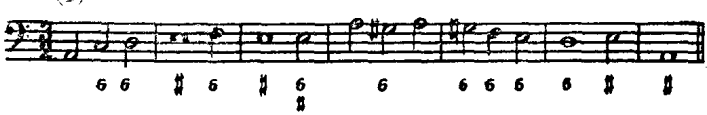
数字旁所附的升降号，表示該数字所代表的音需要有升降的变化. 單独存在或放在数字下面的升降号，表示低声部上面的三度音需要有升降的变化. 小調中升高的或原位的導音，是用这种方法來标明的. 划一条線貫穿数字，与在它旁边寫上一个升号的作用相同.

用数字來标明一个根音位置的三和弦时，其全式如下：$\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$，但这只是用來确定重复的音的.（从上到下的声部的次序不一定要按照数字的次序. 不論高声部中是根音、三度音或五度音，数字的排列仍然不变.）根音位置的三和弦因为十分常用，所以凡是不附数字的地方，就表示是一个根音位置的三和弦. 有时只寫一个 5 或一个 3，也能明确地表示要用的是根音位置的三和弦. 对於第一轉位，寫一个 6 已足以表明，3 可以略去不寫.

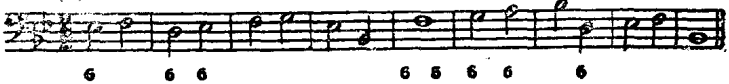
練 習 九

一、根据下列的数字低音的指示，寫出四部和声：

(1)

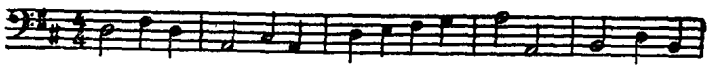


(2)

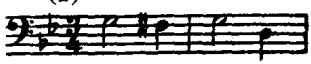


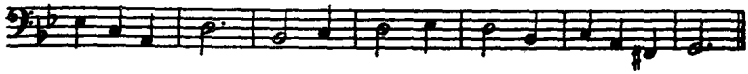
二、在下列的低声部上添寫三个上声部，在適宜的地方应用六和弦：

(1)



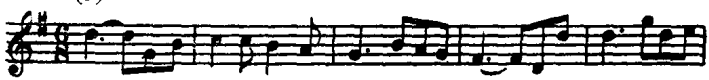
(2)

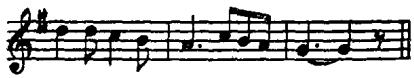




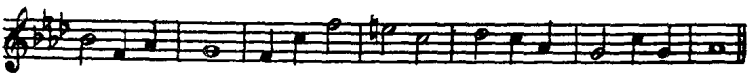
三、为下列的高声部旋律配置和声：

(1)





(2)



四、自己寫作几个乐句，以說明各种六和弦的用法。

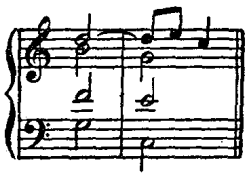
第十章　和弦外音

我們可以看到，在音乐的結構中含有一种不屬於和弦而与和弦同时响出的旋律音．照字面的意义來講，实在並沒有“和弦外音”这种东西，因为若干个音同时發出都能構成和声．我們知道，和弦正是若干个同时發出的音所構成的．但是音乐的語言也是像其他任何語言一样地經过進展了的．通过一般人的習用，有些形式漸漸地确立起來．我們覚得一个和声背景是可以簡化成数目較少的和弦的，这些和弦我們就称之为和声的素材．这少数的和弦構成了和声的輪廓，也就是代表和声背景的一个骨骼，而那个比較复雜的旋律的結構就是建筑在这上面的．这些和弦各有其內在的節奏的活力，整个乐曲中的節奏便是从这些基本和弦中得來的．

音乐中的对位的素材，包括構成其組織的一切旋律音和節奏．在这些音中，有的是和弦的組成音，有的不是．不是和弦的組成音的那些音，通常就称为“和弦外音”．

我們必須知道，和弦外音在旋律上和節奏上的特性，並不是因为它是和弦以外的音而產生的．和弦外音的本質完全是屬於旋律方面的，我們只要單独研究旋律線就可發現其本質．和弦外音的純粹屬於旋律方面的性質，因了它与和弦音的不相协和而加强了．但时常有这样的情形：几个和弦外音之中，有一个音与和弦中的某一音相符．（見例 181）

例 181



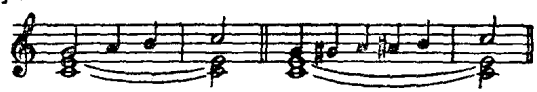
次中声部中的 E 音是一个和弦音，而高声部中的 E 音是延留的 D 音解决到 C 音时的一个旋律上的装飾音.

"和弦外音"这个習用的名称的含义的錯誤，可以因了以下的理由而獲得諒解：在我們目前所研究的以和声为主的时期中，一般作曲家的观念中只有和弦，他們可能是根据和声而創造旋律的. 所以凡是不在和弦之內的音，就被称为和弦"外"音. 根据这个观点，所有的音可以分为兩种：和弦內的音以及和弦外的音. 这是学習和声学时应有的观念，至於其他比較早期的看法，要留待学習对位法和旋律分析时再作討論. 对作曲家的寫作，必須並用上述兩种观点來說明，單用一种是不够的.

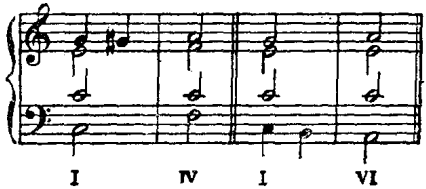
經 过 音

旋律中的跳越，可以用其間各級的音——全音階或半音音階中的音來填充. 这些音叫做經过音.

例 182



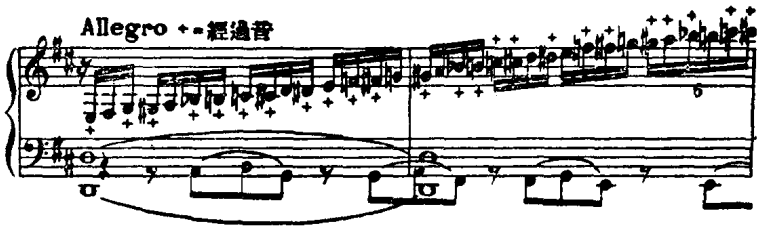
例 183



用經过音所填充的音程，不一定是同一和弦中的兩个音之間的音程.（見例 183）

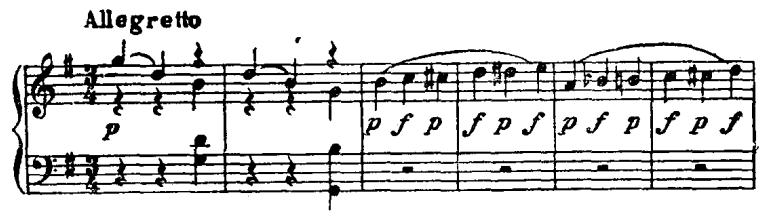
經过音在節奏上是弱的，它可以出現在小節中任何一拍上或任何一个片段中. 經过音不受到加强；“受到加强的經过音”实际上是一个倚音. 在下例中，我們可以明顯地看到，經过音即使出現在拍上，也不算是强音.

例 184 貝多芬:“奏鳴曲”，作品 10 之 3



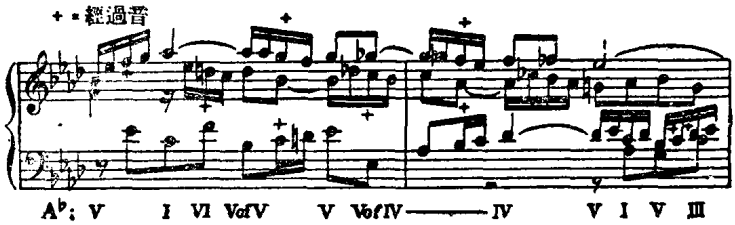
作曲家可以用强弱記号使經过音受到加强，以便在不应加强的地方求得强音.

例 185 莫扎特:“弦乐四重奏”，克赫尔版第 387 卷



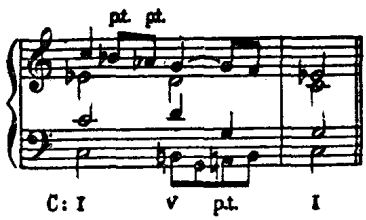
經过音可以用在任何一个声部中. 当若干个經过音同时用在若干个声部中时，可能引起复雜的結果. 这种音用得太多的話，往往会使和声的輪廓变得模胡，而減弱了音乐的效果. 学習者最好把巴赫的作品当作范本來研究，因为在他的作品中，各种和弦外音都用得十分均衡. 做練習題时，最初还是少用和弦外音为妥，应特别注重和声結構的清晰.

例 186　　巴赫:"平均律鋼琴曲四十八篇",上卷,"賦格曲"之17



在小調中,第六音和第七音用作經过音时,是从上行和下行的旋律小音階中取來的.

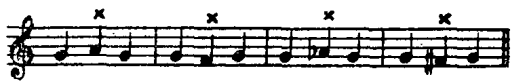
例 187



助　音

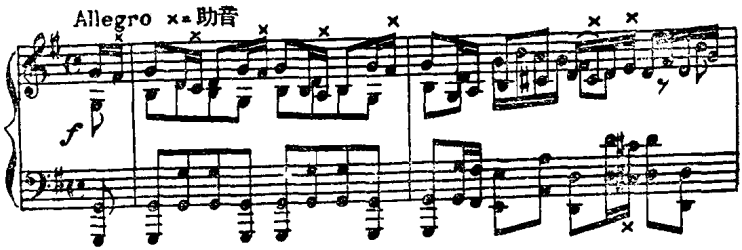
助音(亦称裝飾音或鄰音)在節奏中的作用是弱的,可以用來裝飾一个靜止的音. 助音裝飾某一音时,应放在該音的后面,彼此相差一个"半音"或一个"全音",然后再从助音回复到該音.(見例188、189)

例 188

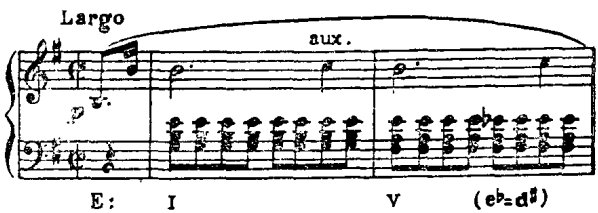


当助音回复到它所裝飾的那个主要的音时,可以改用另一和弦.(見例 190)

例 189　　巴赫:"勃蘭登堡协奏曲"之 3

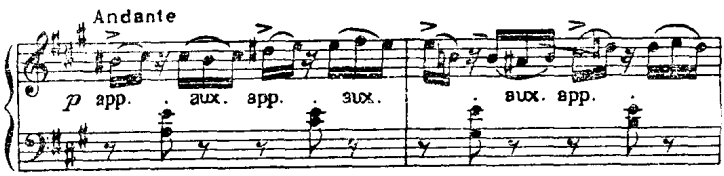


例 190　　蕭邦:"序曲",作品 28 之 4



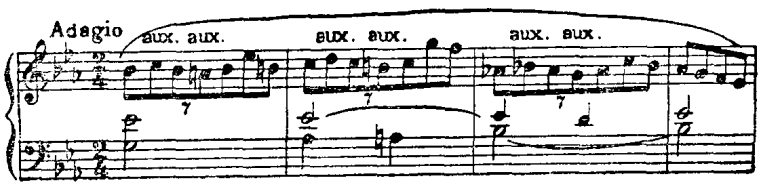
助音不一定是音階中的音,我們往往給它加上半音变化,使它与那主要的音相隔一个"半音". 当这种助音低於主要的音时, 它暫时具有導音的性質.

例 191　　莫扎特:"奏鳴曲",克赫尔版第 331 卷



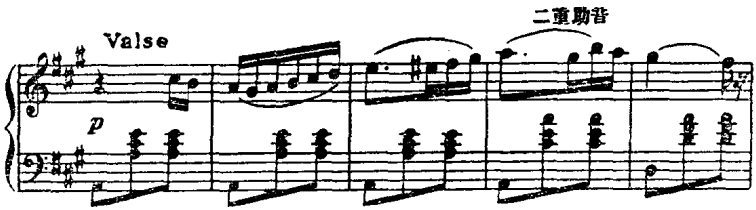
一个高於主要的音的助音与一个低於主要的音的助音的結合,可以構成一段以一个音为中心的五个音的旋律.

例 192　　舒曼:"狂欢節",作品 9



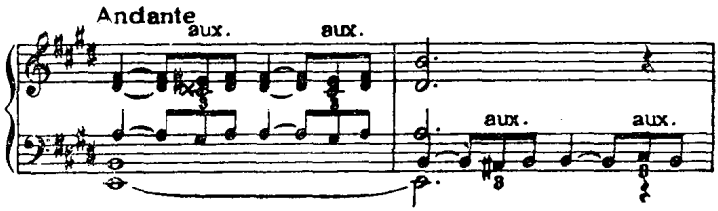
上例所示的那些由五个音組成的旋律型，其中的第三音往往可以略去．关於这种略去第三音的旋律型一般人所給的名称各不相同，我們拟称之为二重助音，意卽用兩个助音來裝飾一个音．

例 193　　柏遼兹："幻想交响曲"



兩三个助音按同一方向進行且同时出現时，便構成一个和弦，这种和弦我們可称之为助音和弦．

例 194　　李斯特："人生序曲"



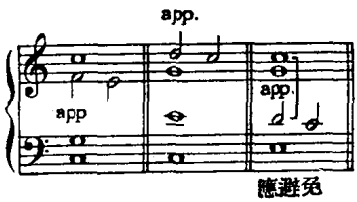
倚　音

所有的和弦外音在節奏上的作用都是弱的，只有一种音例外，那就是倚音．从"倚音"(其原文是从意文动詞 appoggiare轉变而來的，意卽"倚靠")这个名称中，我們可以想像出它的性質．倚音以半音或全音進行解决到某一音，我們听起來有这样的印象：它是完全倚靠在它的解决音上的．从倚音到它的解决音所造成的節奏，一定是从强到弱的節奏．

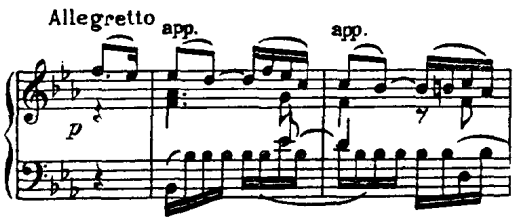
在四声部的和弦中安置一个倚音时，習慣上总是避免重复倚音

的解決音，尤其当倚音不在上声部中时．在根音位置的和弦中，倚音的解決音不妨在低声部中重复，因为这时倚音在高声部，我們可以从旋律的進行中把它分辨出來．

例 195

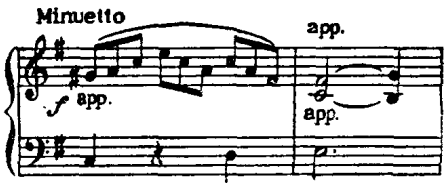


例 196　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 7



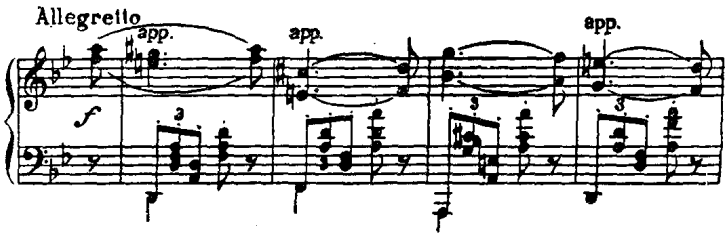
倚音也可以低於它的解決音．最常見的一个形式便是以導音作为倚音而進行到主音．

例 197　　海頓："奏鳴曲"



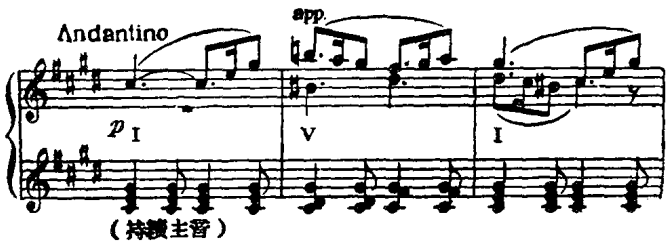
像助音一样，倚音也往往是有半音变化的．半音变化使倚音更加强烈地傾向於它的解決音，这种傾向与導音的傾向相同．

例 198　　勃拉姆斯:"鋼琴协奏曲",作品 83



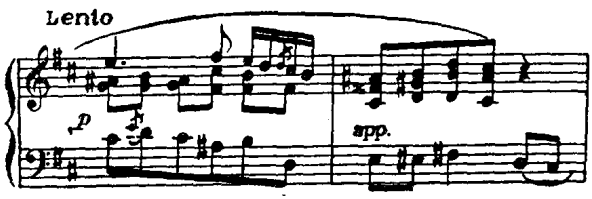
倚音的最富有刺激意味的一个形式是：用下行小調音階中的降半度的第七音來代替第六音而与屬和弦中的導音同时响出．这样就產生了一个不很常見的減八度音程．

例 199　　比才:"阿萊城的姑娘"(組曲)



几个倚音同时响出时，造成一个倚音和弦．

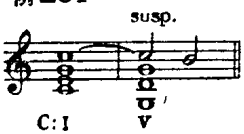
例 200　　蕭邦:"序曲",作品 28 之 6



留　音

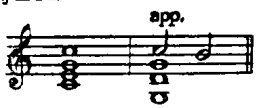
音的自然進行在節奏上被延留时，便成为留音．

例 201



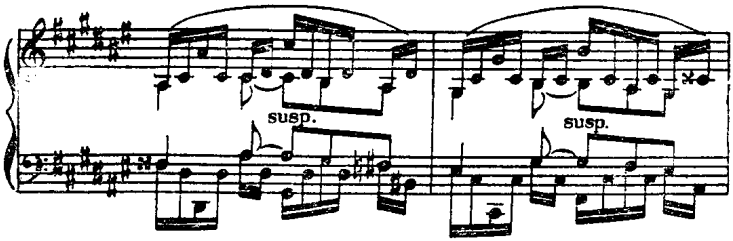
在含有留音的声部中，我們發現一个有趣的現象：它的旋律的節奏是从强到弱，从長到短，而它的和声的節奏則是从弱到强．假使 C 音不連結起來，就会造成倚音的效果，那末旋律的節奏与和声的節奏是相符的．

例 202



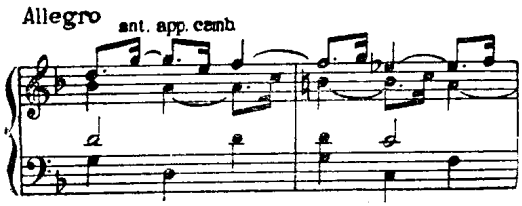
留音的特征便是音的連結，因为借着音的連結才能使一个音在根音变换的时候仍然延留着．

例 203　　舒曼："浪漫曲"，作品 28



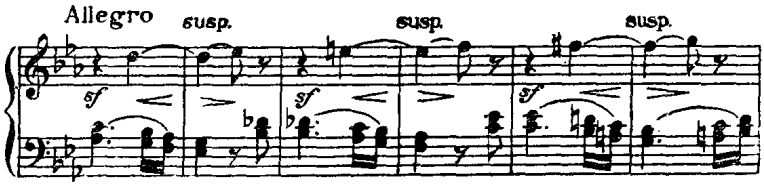
假使在連結的兩个音中，第一音比第二音短促的話，那末所得到的可以說是一个先現的或出現得太早的倚音的效果．

例 204　　斯卡拉蒂："奏鳴曲"



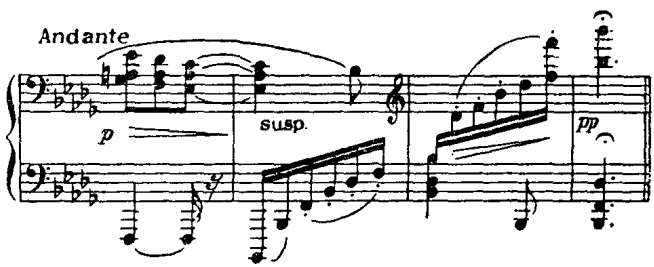
留音的解決通常是進到它下面的一个音階音，但向上的解決也是常見的．当留音是一个導音或升高半度的音时，就会自然地解決到上面的一个音階音．

例 205　　貝多芬："弦乐三重奏"，作品 3



若干个音同时延留时，便構成留音和弦，这时我們可以同时听到兩个和弦，这种效果在慢板乐章的終止中常可見到．

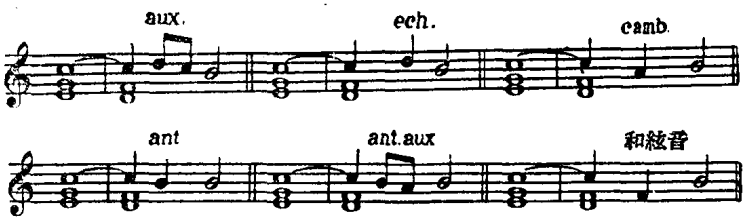
例 206　　勃拉姆斯："間奏曲"，作品 116 之 6



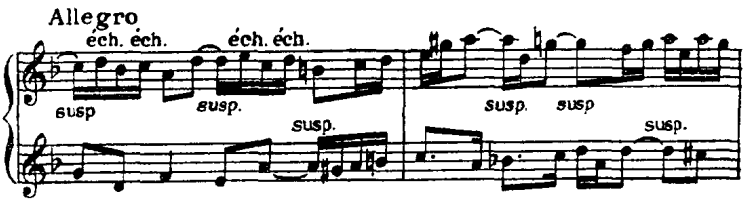
裝飾的解決

在正常的節奏進行中，一个音延留的时間至少是一整拍．留音的解決通常不發生在一拍的中間部分，尤其不在第一拍的后半部分．不过在眞正的解決音出現以前，可以有一些裝飾的解決，使旋律得到变化．这些裝飾的解決可能以助音、規避音、駢枝音或先現音（見下）的形式出現，也可能以插在留音及其解決音之間的和弦音的形式出現．

例207



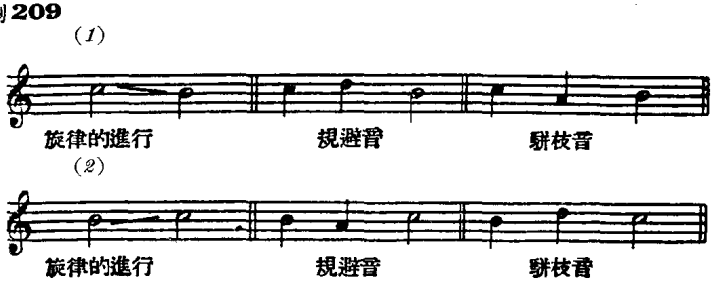
例208　　亨德尔:"組曲"之3



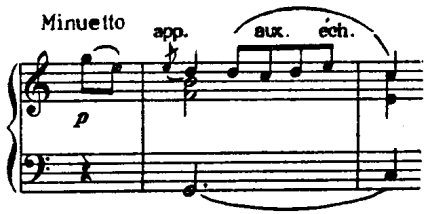
規避音与駢枝音

在上面关於留音的"裝飾的解决"一節中所述的一些旋律的形式，可以应用在任何上行或下行的二度的旋律進行中．規避音与駢枝音一样，是用來插在一个不协和音(或有傾向的音)与它的解决之間的一个音．規避音好比是背着旋律進行的方向而移進的一个音，因此它在回复到解决音时，必須跳進；所謂跳進，就是大於二度音程的進行．而駢枝音則是順着旋律進行的方向而移進的，不过它因为進得太远了些，所以必須以級進回复到解决音上．

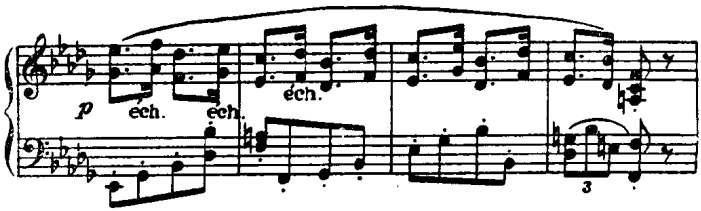
例209



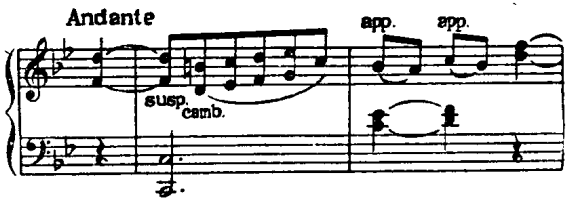
例 210　　海頓:“四重奏”,作品 76 之 3



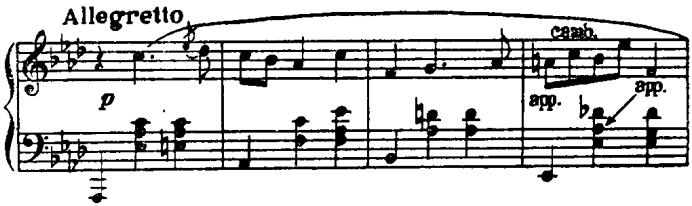
例 211　　勃拉姆斯:“海頓主題变奏曲”



例 212　　莫扎特:“奏鳴曲”,克赫尔版第 533 卷



例 213　　蕭邦:“馬祖卡舞曲”,作品 59 之 2

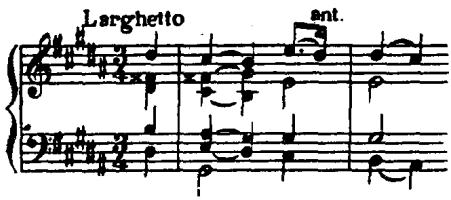


先　現　音

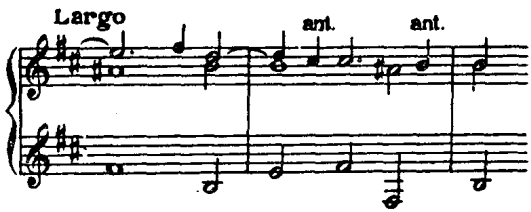
顧名思义,先現音是指一个預先出現的音. 就節奏來說,先現音

好比是随后卽將出現的那个音的一个上拍音．它往往不与随后出現的那个音連結起來，而且就时值來說，它通常比那主要的音要短促得多．

例 214　　弗蘭克："弦乐四重奏"



例 215　　亨德尔："大协奏曲"



原 則 的 应 用

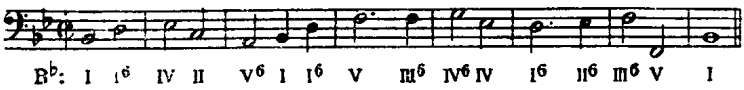
关於和弦外音的各項原則的实际应用，有兩种不同的方法：一种是分析，另一种是構成．关於第一种方法，在为指定声部配置和声的練習中可以用到．学習者必須多費一点心思去分析旋律，判定旋律中哪些是主要的音，哪些是和弦外音．分析乐曲中的和声，对这方面也有助益．

第二种方法应該以一个假設作为根据，也就是說，我們要把和声的背景看作各行旋律的根源．其步驟如下：

一、选擇一个調和一連串的根音，作为一个乐句的基礎．例如，降 B 大調，I—IV—II—V—I—V，III—IV—I—II—III—V—I．

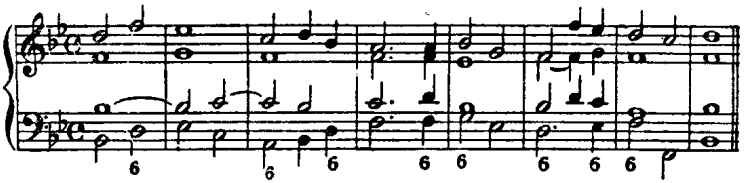
二、把和声節奏的原則应用在上面这一連串的根音上而寫出一行低声部，只用根音位置和第一轉位的三和弦.

例216



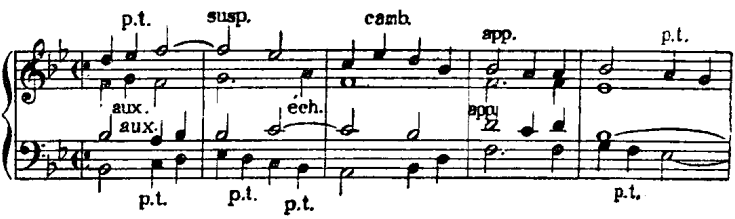
三、添寫上面的三个声部，寫成十分簡單的四部和声.

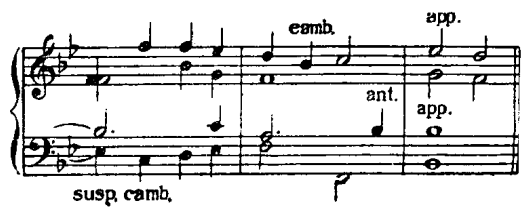
例217



四、应用各种和弦外音來裝飾四个声部，但不得破坏各声部中基本的旋律的進行. 做这一步工作时，可能作出無数的变形來，虽然要勉强做得复雜也是徒然的.

例218





練 習 十

一、就下面的一連串的根音，寫出一个乐句的四种式样來：G大調，I—V—III—VI—IV—II—V—I. 每种式样專用一种和弦外音. 要根据实际情况尽多地採用一种和弦外音.

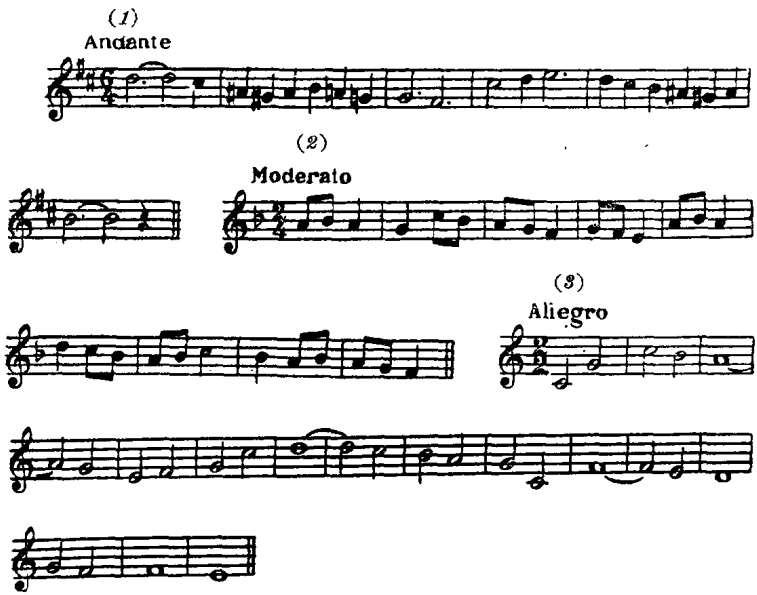
(1) 經过音

(2) 助音

(3) 倚音

(4) 留音

二、为下列的高声部配置和声，配置前应先仔細地分析旋律，決定其中存在的和弦外音.



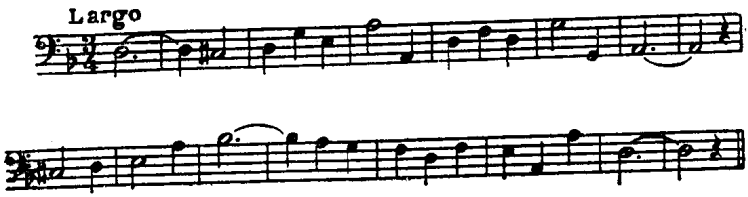
三、为下列的低声部配置和声. 其中的三和弦不必全用根音位置.

(1)

Andante

(2)

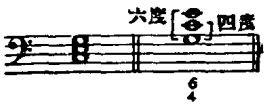
Largo



第十一章　六四和弦

当三和弦中原來的五度音安放在最低的位置上时(卽第二轉位)，結果所形成的便是所謂六四和弦；六四和弦的低声部和上面兩个声部所構成的音程是六度和四度.

例 219

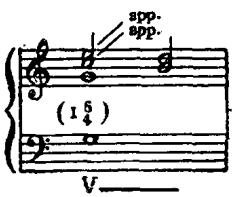


四度是一个不协和音程，而六度也只是一个不完全协和的音程，所以六四和弦是一个不穩定的和弦. 这是各声部進行时在縱的方面偶然合成的一个和弦. 在正确的应用中，这个和弦可以被分析为一羣和弦外音.

終止中的主六四和弦

在所有的六四和弦中，最常用的一个便是出現在終止中的"主六四和弦". 这个和弦实际上是一个屬和弦，其中的六度音和四度音分

例 220

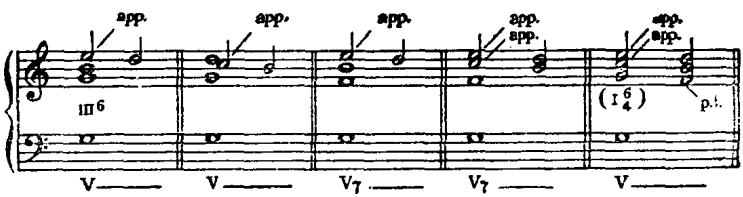


别地作为屬和弦中的五度音和三度音的倚音.（見例 220）

在四部寫作中，六四和弦的低声部可以重复，因为它是一个不活潑的音，且又是一个根音位置的和弦的根音.

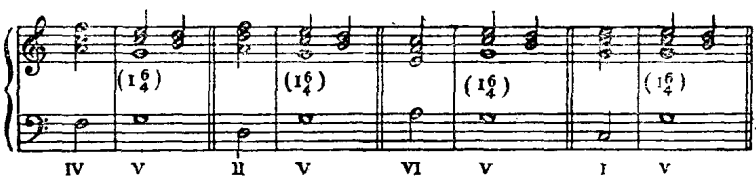
我們把上面的公式和下列的有密切关系的效果比較一下，可以得益不少.

例 221



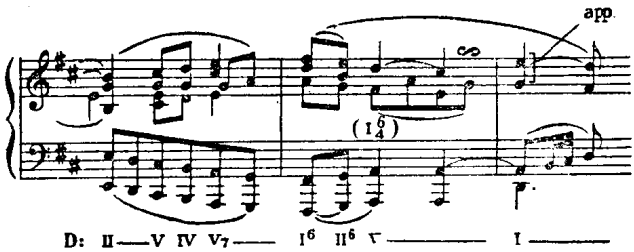
用在終止中的主六四和弦解决到屬和弦时，在節奏上是从强到弱的. 因此这一和弦表示着一个强拍，而節線往往是放在它的前面. 不过我們要記住，節線是用來表明節拍的，所以節線的安放往往与和声的節奏和旋律的節奏不相符合. 下面三个例中的六四和弦都出現在强拍上，但不一定在小節的第一拍上. 在每个例子中，主六四和弦前面的一个和弦，总是一个進到屬和弦时会造成从弱到强的進行的和弦，如 IV—V, II—V, 甚或 I—V.（見例 222、223、224）

例 222

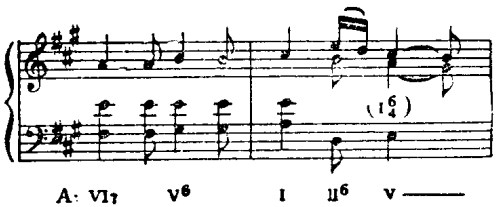


和弦 III 与 V 不宜用在主六四和弦的前面，因为所造成的節奏是从强到弱的，或是靜止的.（見例 225）

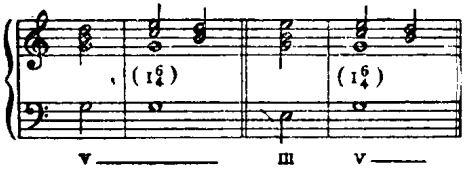
例 223　　貝多芬:“奏鳴曲”,作品 2 之 2



例 224　　莫扎特:“奏鳴曲”,克赫尔版第 331 卷

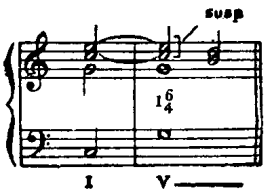


例 225



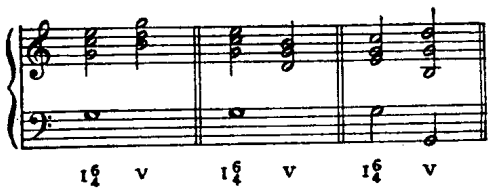
主六四和弦中的六度音和四度音也可能作为留音而不作为倚音. 在这种情形下,和声的節奏是从弱到强,而那兩个声部的旋律的節奏則变成从强到弱.

例 226



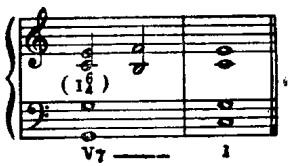
六度音和四度音含有对位的性質，要与这种性質取得一致，我們应注意使这兩个音向下級進以求得自然的解決．下面的一些解決是例外的，在个别声部進行中缺乏旋律的感覚．

例 227



上面所說的，在六度音程中可能有所例外，因为六度音程与四度音程不同，它不是一个不协和音程．当屬和弦中含有一个七度音时，那六度音有时可以向上進到第四音．

例 228

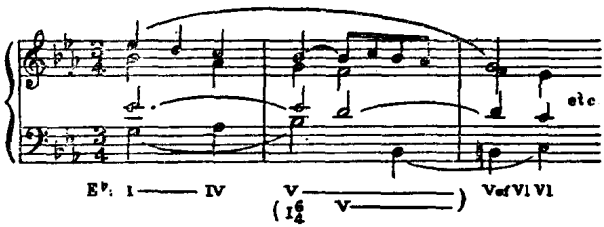


不用在終止中的倚音六四和弦

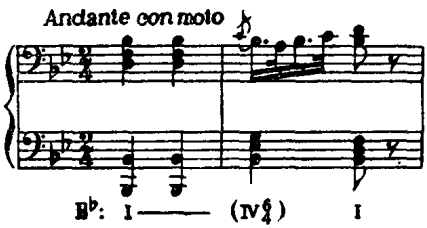
虽然主六四和弦主要是用在終止中的，但它也可以作为强的節奏效果而用在乐句的其他地方．假使这一和弦出現在乐句的前段中，那就不大会給人以終止的印象，这种印象可以通过各声部的旋律的繼續而避免．（見例 229）

除了主六四和弦以外，我們还可以採用音階中的其他音級上的六四和弦．像 IV$^{6}_{4}$—I 的連結是很常見的．（見例 230）

例 229



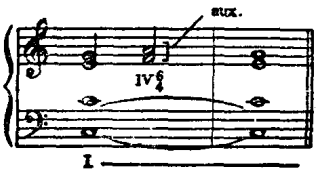
例 230　　威柏:“奏鳴曲”,作品 49



助音六四和弦

如果三和弦的根音保持不动，而它的三度音和五度音向上移進一級，然后回复到原位，这样便構成了一个六四和弦．这种六四和弦与倚音六四和弦有所不同：它在節奏上是弱的，而且它的六度音和四度音必須以助音的形式从下方升上來．在这种情形下，我們往往可以作一簡單的分析，用一个根音來解釋所有这三个和弦，其中的六度音和四度音作为和弦外音．

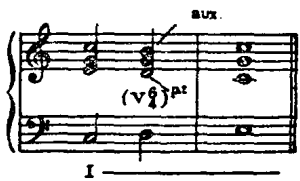
例 231



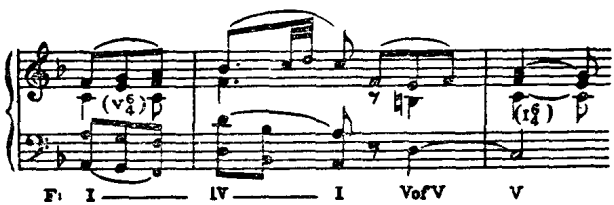
經过六四和弦

“經过六四和弦”这个名称，是从它的低声部得來的，並非由於上声部的关系．在經过六四和弦中，其低声部是兩个相隔三度的音（往往屬於同一和弦）之間的經过音．所以經过六四和弦在節奏上是弱的．它的几个上声部的前后的進行都是級進，因此这些音和前后的和弦之間的关系，可以用对位的方式來說明，那六度音作为助音，四度音作为和弦音，低声部的八度音作为經过音．

例 232

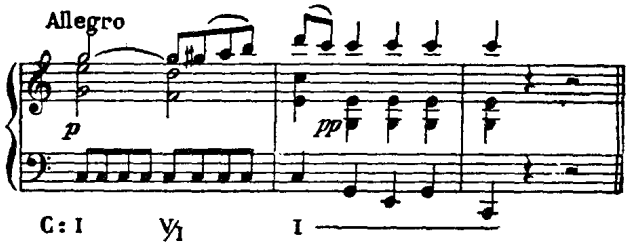


例 233　　莫扎特：“奏鳴曲”，克赫尔版第 330 卷



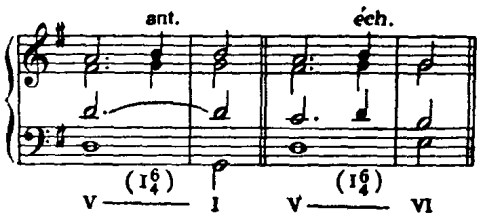
当低声部在各和弦音上移动而構成旋律進行时，可能一时逗留在五度音上，但並沒有產生六四和弦的不协和的效果．这个五度音是否眞是和声中的低声部的音，这是要看節奏而定的．当然，下例中的低声部里的五度音在对位上並不重要，它僅是一个分解和弦中的一个音而已．

例 234　　莫扎特："弦乐四奏重"，克赫尔版第 465 卷



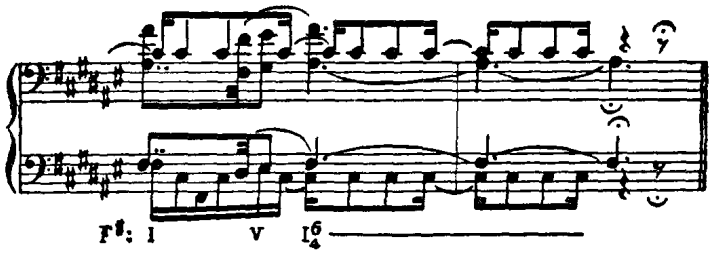
六四和弦常常是从对位中產生的，它可以被認做任何几个和弦外音的結合．这种和弦在節奏上沒有多大的重要性，不能算为和弦，而只能被看作若干个旋律音的凑合．

例 235

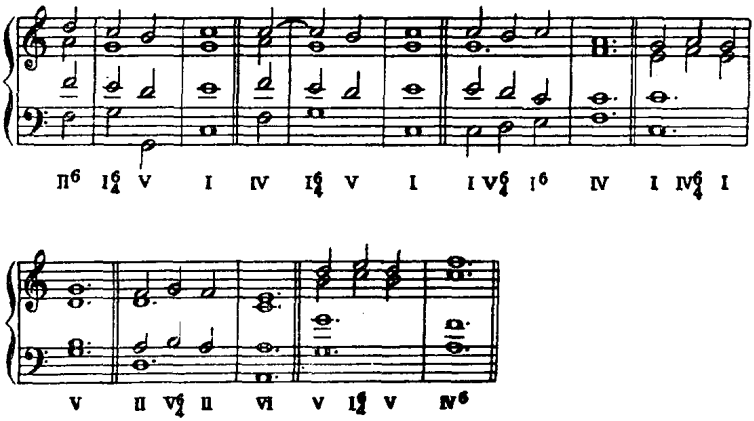


六四和弦有一种不安定的感覚，作曲家有时为了要得到这种效果而使用六四和弦．舒曼在"升 F 調浪漫曲"的結束中，寧願用一个六四和弦，而不願用一个有終結性的根音位置的主和弦．

例 236　　舒曼："浪漫曲"，作品 28 之 2



含有六四和弦的常用的公式(試用各种調來彈奏):

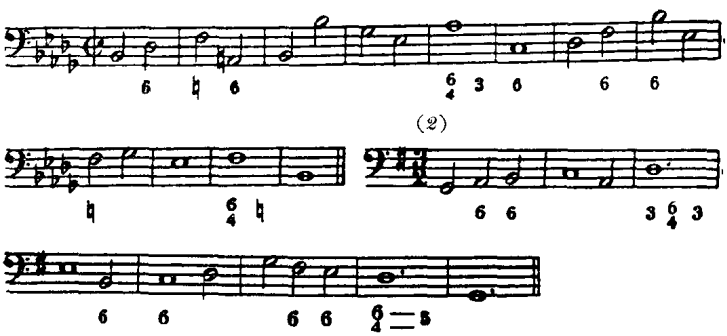


練 習 十 一

一、寫一些簡短的乐句,借以說明各种类型的六四和弦.

二、就下列的数字低音寫出四部和声來:

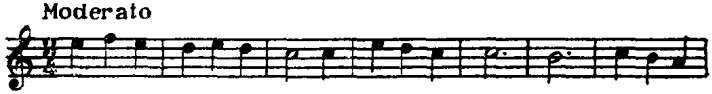
(1)

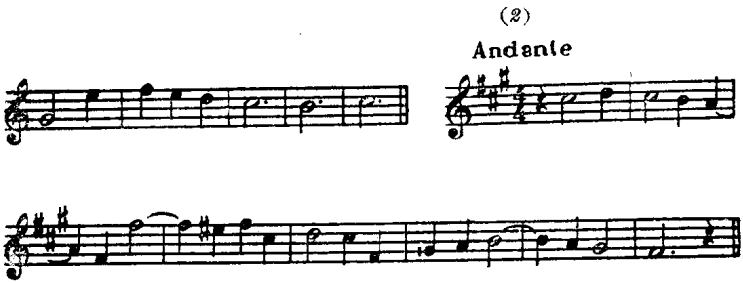


三、为下列的高声部配置和声,在適当的地方应用六四和弦:

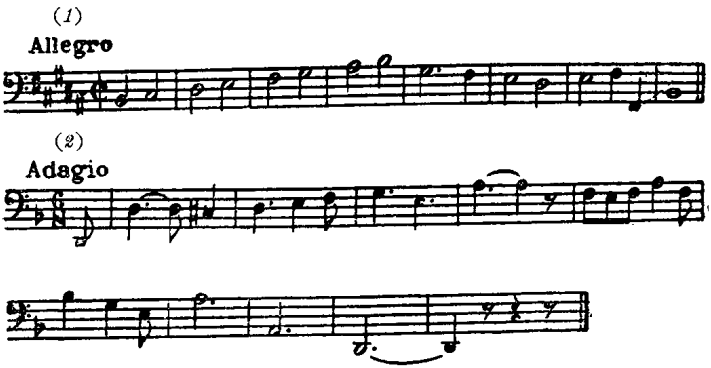
(1)

Moderato





四、为下列的低声部配置和声:



第十二章　終　止

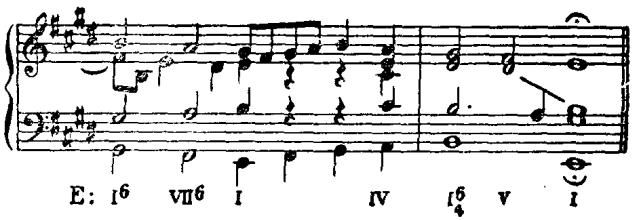
用來結束乐句的公式，是一切公式中最重要的一种．这种公式标明音乐的句讀，建立乐曲的調性，並使得結構能够首尾一貫．

在整个以和声为主的时期中，終止公式的慣例始終保持着它的效用和意义，这是值得我們注意的．終止公式在外表上卽在和声色彩上的改变，並不影响到它的基本形式，反而使这些已經得到認可的形式更加穩固了．

正格終止

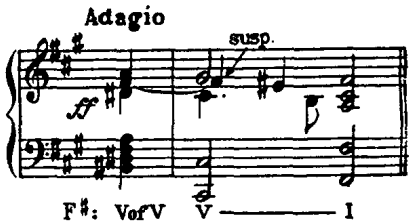
和声公式 V—I（卽正格終止）可加以擴展而把通常放在公式前的 II 或 IV 包括進去．我們現在已有一个用在終止中的六四和弦，这个和弦的自然作用就是預示終止．所以"最后的終止"的最强的形式就是 II_6—I^6_4—V—I．其中的主六四和弦当然是屬和弦的根音上的二重倚音．

例 237　巴赫："平均律鋼琴曲四十八篇"，上卷，"賦格曲"之 9



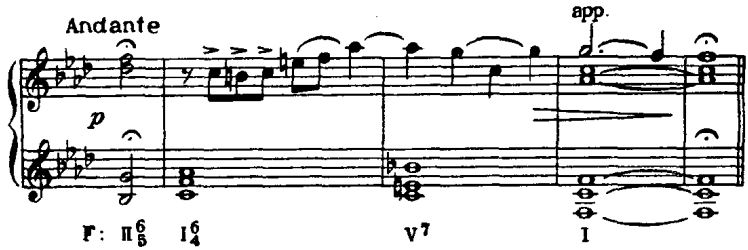
上面的例子(見例 237)标明这种終止在簡單的形式中的强度和終結性. 这种公式可以安排成各种不同的形式. 其中的六四和弦可以不用而只留下以留音的方式出現的四度音.

例 238　　亨德尔:"組曲"之 6



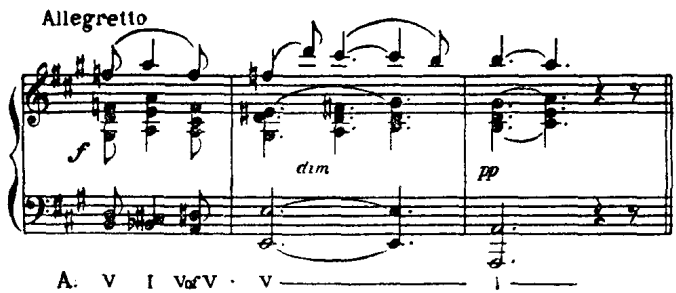
最后的主和弦上可以加以裝飾,例如用一个留音或一个倚音.

例 239　　柴科夫斯基:"浪漫曲",作品 5



屬和弦可以繼續出現在低声部中最后的主音的上方, 然后進入解決,或者可以說,这个屬和弦是主和弦上的一个倚音和弦.

例 240　　弗蘭克:"小提琴奏鳴曲"



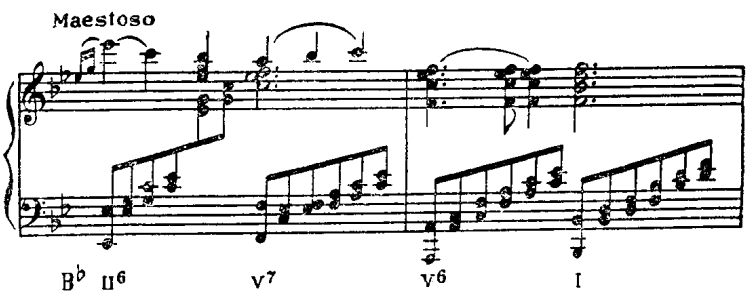
完全終止与不完全終止

正格終止並不限於用在最后的乐句中．我們也时常把它用在其他地方，不过这时候，我們不加强它的終結性．終結性最强的一种排列法是：屬和弦与主和弦都在根音位置中，而主音出現在末尾的高声部中——像这种式样的正格終止，一般称为完全終止，其他各种式样的正格終止称为不完全終止，意思是說，它們的終結性較弱．

要嚴格地区别完全終止和不完全終止是不可能的，也是不重要的．終結性的强弱要看許多構成的因素而定；每一种終止的終結性如何，应該按着个别的性質來判断．

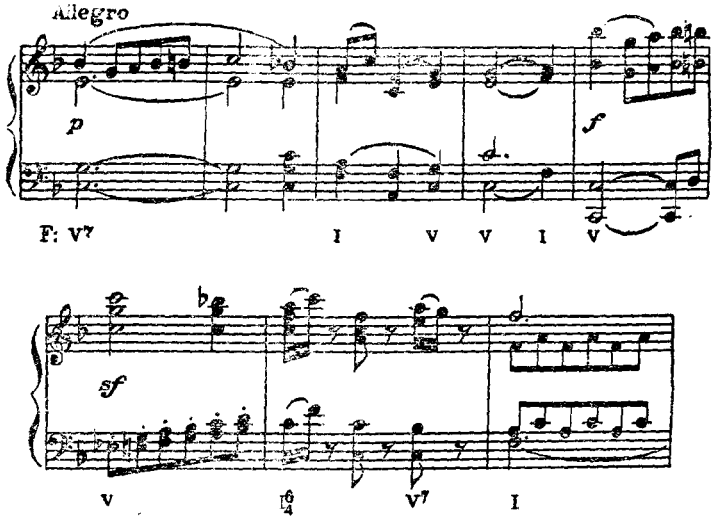
屬和弦的第一轉位進行到主和弦——这一終止形式的終結的效果通常認为是比較弱的．

例 241　　門德尔松："前奏曲"，作品 35 之 6



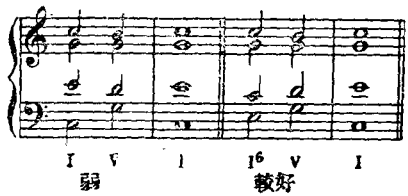
如果主和弦本身轉了位，那末这个乐句大概会引申下去，而眞正的終止要到后面才出現．三度音用在高声部时所得的終結的效果，往往比外声部都用主音时所得的效果为弱．在下面貝多芬的例子中，有一个不完全的正格終止，是一个陰性終止，三度音放在高声部中．在这个不完全終止的后面，用了一个完全終止，使乐句的結束得以平衡，那是一个陽性終止，高声部和低声部都用主音．

例 242　　貝多芬："第八交响曲"



当屬和弦的前面是一个主和弦时，这个主和弦应避免用根音位置，这样，才不致因为它的先現而減弱其后的主和弦的作用.

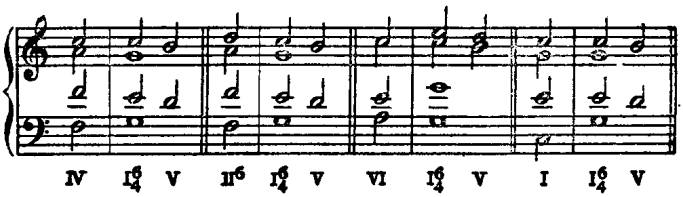
例 243



半 終 止

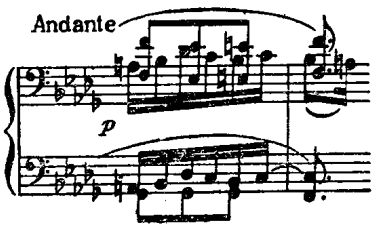
終止中的主六四和弦也可以用來加强半終止，常用的公式是 IV—I$^{6}_{4}$—V，VI—I$^{6}_{4}$—V，I—I$^{6}_{4}$—V. 如果 I$^{6}_{4}$ 前面用的是主和弦的話，这主和弦可以採取根音位置.

例 244



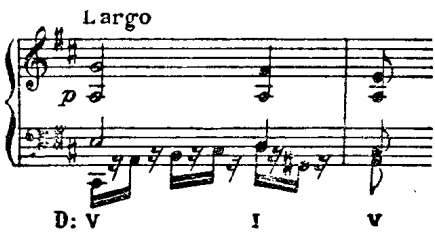
主和弦中的主音可以延留到屬和弦中，而不用六四和弦；換言之，就是以主音作为導音的倚音.

例 245　　勃拉姆斯："間奏曲"，作品 117 之 2



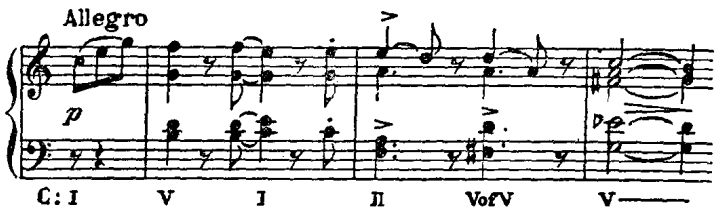
屬和弦前面的和弦往往含有一个升半度的第四音，这个音是用來作为屬音的導音的. 下例中的駢枝音升 G 說明了这种变化在旋律上比在和声上更重要.

例 246　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 2 之 2



但这个暫时的導音在和声上可能有强大的力量，足以使該和弦具有"屬和弦的屬和弦"(V 的 V)的性質. 这时候这一和弦也可以用來作为屬和弦的根音上的一个倚音和弦.

例 247　　舒伯特:"五重奏",作品 163

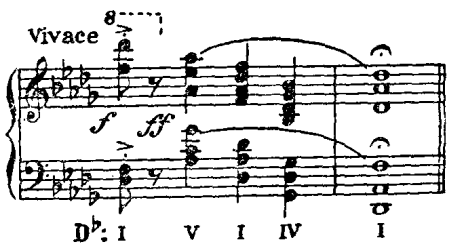


把含有和弦"V 的 V"的半終止和屬調中的正格終止加以区别，这是不重要的．如果在終止之后的乐句仍然屬於主調，那末我們不必單为了一个和弦而認为有轉調發生．反之，如果在終止的前面有一連串明顯地屬於屬調的和弦，那末我們認为有轉調的發生，就比較合理．

变格終止

变格終止(IV—I)最常用在正格終止的后面，作为一个乐章的末尾的一种附加的結束．在强有力的屬和弦与主和弦之后用一个下屬和弦，就調性上說这似乎是十分令人滿意的．

例 248　　蕭邦:"練習曲",作品第 25 之 8

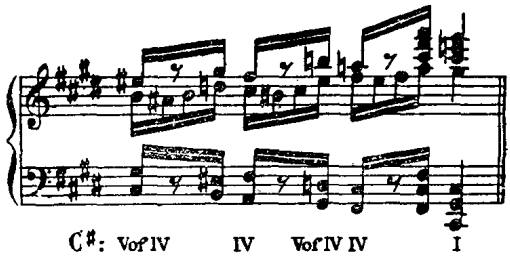


用变格終止來結束一个乐句时，在它的前面不用正格終止的例子也有不少(見例 249)．

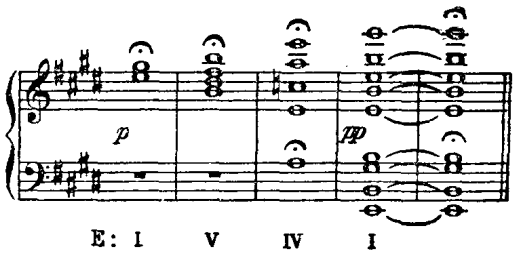
在一个大調乐章末尾的变格終止中，往往採用小調形式的下屬

和弦，这样可以使結束特别富有色彩(見例 250).

例 249　　舒曼："交响練習曲"，作品 13

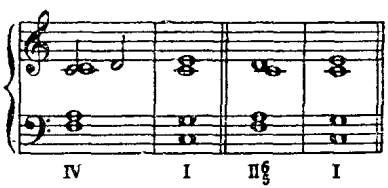


例 250　　門德尔松："仲夏夜之夢"："序曲"



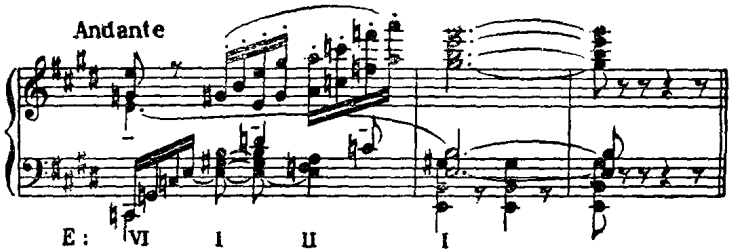
在下屬和弦中可以加入一个上主音，不致影响变格終止的效果. 这个上主音可以用經过音的形式出現，或者作为第一轉位的上主七和弦的和弦音.

例 251



上主和弦时常可以用來代替下屬和弦，特别当上主和弦中含有七度音时更常用，因为这时整个下屬三和弦都包括在內了. 下面的变格終止是一个極端的例子，其中的上主三和弦在低声部中的一个持續主音上發生半音变化，而成为一个"那不勒斯六和弦".

例 252　　勃拉姆斯："第四交响曲"



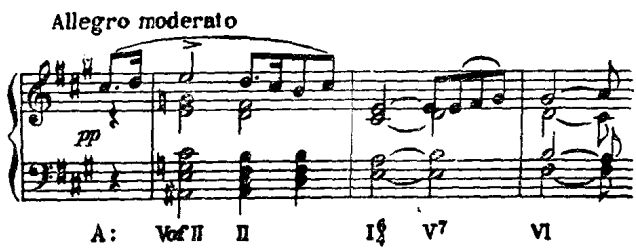
詐伪終止

最后留下的第四种終止公式是詐伪終止．这种終止有点像正格終止，所不同的是：最后的主和弦用另一和弦來替代．屬和弦可能進行到几种和弦（包括作曲家所採用的种种排列上的变化），詐伪終止也就有几种式样．当然許多种詐伪終止中，有的比較"詐伪"得厉害些，有的則似乎是作者过分做作而成的．

詐伪終止在指示調性这一方面，和其他的終止一样明顯——有时甚至比其他終止更明顯．在詐伪終止中具有指明調性的作用的是屬和弦，而不是最后的解決和弦．辨明終止的公式是辨明乐句所屬的調性的方法．

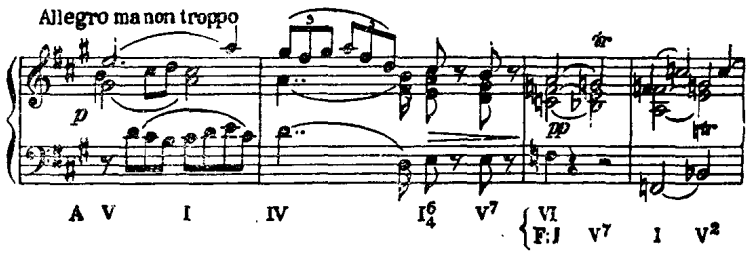
最常見的 V—I 的替代形式是 V—VI．在下例中，屬和弦是作为第六音上的倚音和弦而出現的．

例 253　　舒柏特："奏鳴曲"，作品 120



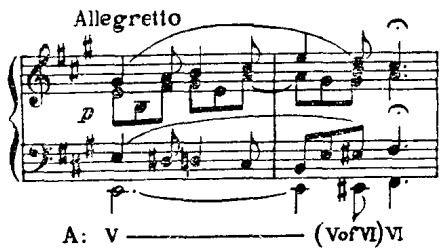
在一个明顯地屬於大調的乐句中，如果在下中和弦中採用一个小調式的第六音，則解決中含有一种意外的感覚．正像在其他詐伪終止中一样，有时作曲家突然改变音量的强弱或配器的方法，以加强这种意外的效果．

例 254　　舒柏特："四重奏"，作品 29



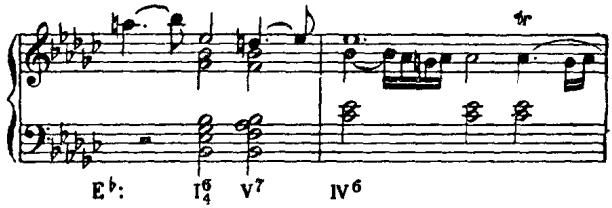
我們可以把第六音的屬和弦当作一个經过和弦而用在 V 和 VI 之間．这样不致於影响終止的主要輪廓或調性．

例 255　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 101



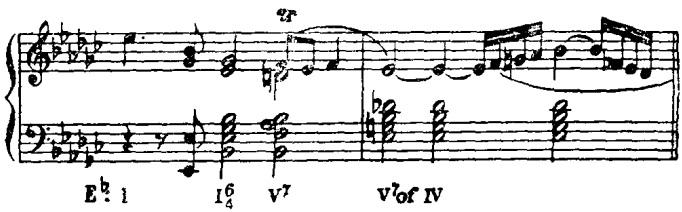
詐伪終止的低声部可以保持与 V—VI 的低声部相同，而以一个第一轉位的下屬和弦作为解決和弦．在"例 256"中，倚音降 B 更增加了詐伪終止的效果，使它特别强而有力，因为在这个音出現之前我們已經为整个前奏曲的完滿的結束作好音乐上和心理上的准备．

例 256　　巴赫:"平均律鋼琴曲四十八篇",上卷,"前奏曲"之 8



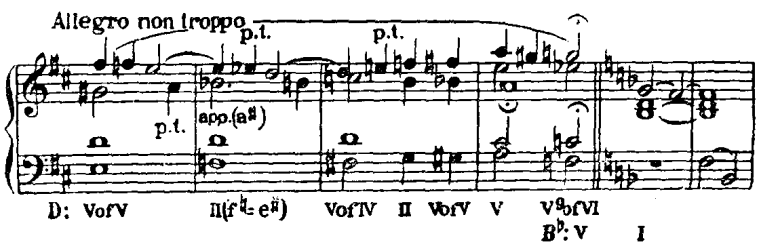
同在这一个乐曲中,巴赫用了上面的詐伪終止以后,又用了另一个詐伪終止. 在第二个詐伪終止中,屬和弦解决到一个主和弦,不过这个主和弦因为有半音变化,已成为下屬和弦的屬和弦.

例 257　　巴赫:"平均律鋼琴曲四十八篇",上卷,"前奏曲"之 8



音階中其他各音上的屬和弦, 也可以用作詐伪終止中的解决和弦. 下面的例子是很特别的,其中的大調非常有力,以致小調式第六音上的屬音大九和弦听起來有点疏远而隔膜. 在这里, 我們可以看到詐伪終止的另一种用途, 那就是可以用在轉調中. 当我們要轉到下一乐句所用的調的时候, 我們往往把詐伪終止中的那个解决和弦

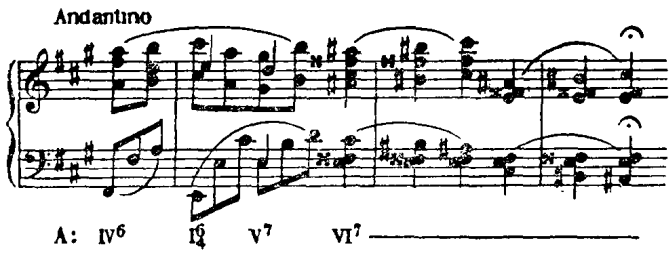
例 258　　弗蘭克:"交响曲"



当作关鍵和弦．在这里，这个关鍵和弦可能是新調中的屬和弦，因为我們在分析时，必須使詐伪終止的公式保留在旧調中．（見例 258）

在詐伪終止中，也可以看到其他含有半音变化的和弦．在下例中，我們可以看到一个第六音上的七和弦，它的根音和三度音都升高半度．如果要在原調中解决的話，这和弦便該進行到 V．

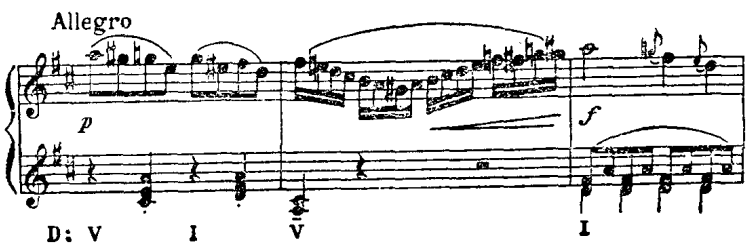
例 259　　勃拉姆斯："間奏曲"，作品 116 之 6



从这些例子中我們可以看出，詐伪終止时常被用作兩个重疊的乐句之間的关節．所謂乐句的重疊，是指第一乐句的最后一个和弦出現时，第二乐句也就同时开始的意思．例 254，256 和 257 中的都是重疊乐句，但例 253，255 和 258 中的都不是．

第一乐句的旋律在最后一小節中延續时，我們初看之下可能因此而把一个实际上並不重疊的乐句当作重疊的乐句．在这种情形下，終止中的最后一个和弦上的旋律進行的形式是这样的：从弱拍進到第二乐句的第一个下拍．这种現象在半終止中时常見到．

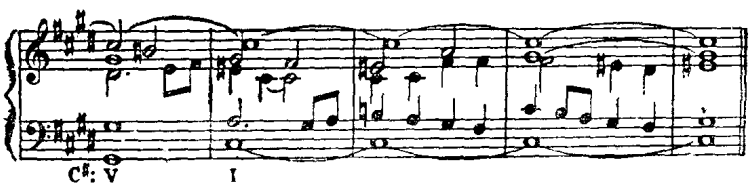
例 260　　莫扎特："回旋曲"，克赫尔版第 485 卷



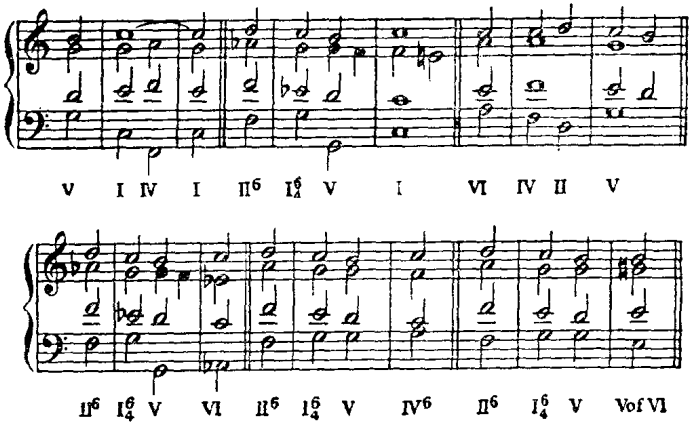
在乐曲將近結束的地方用一个詐伪終止，可以使乐曲在最后的正格終止快要出現的时候仍繼續保持其曲趣．而且由於应用詐伪終止，作曲者就有机会在結束的地方加上一兩个短小的乐句．

一个終止有时可以用以下的方法加以引申：把終止的公式重复一遍，或是把和声的節奏拖長，而讓上面的旋律仍繼續進行．

例 261　　巴赫："平均律鋼琴曲四十八篇"，上卷，"賦格曲"之 4



終止公式(試用各种調來彈奏)：



練習十二

一、試寫出四种形式的終止：正格終止、半終止、变格終止和詐伪終止．在終止公式的前面用一兩个導引的和弦．試加入各种和弦外音．

二、按照下例的說明，寫出一个包含兩个乐句的乐段來：

(1) 第一乐句从 D 大調开始，然后轉入屬調的关系小調.

(2) 第一乐句用新調中的詐伪終止來結束.

(3) 把第一乐句的最后一个和弦作为关鍵和弦，重新轉回原來的 D 大調.

(4) 整个第二乐句都用原來的 D 大調.

三、为下列各低声部配置和声：

(1)

Andante

(2)

Moderato

四、为下列各高声部配置和声：

(1)

Allegretto

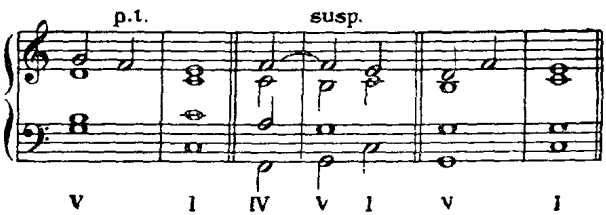
(2)

Adagio

第十三章　屬七和弦

虽然在三和弦上方疊置一个三度音程便可以構成七和弦，但我們不可因此而断定七和弦就是用这个方法構成的. 我們要再度說明，和弦是由於声部的進行而形成的. 那七度音(七和弦的名称便是由此而來的)最初是作为旋律中的和弦外音而出現的. 就屬音上的七和弦來說，它的七度音往往是一个純粹的旋律音.

例 262



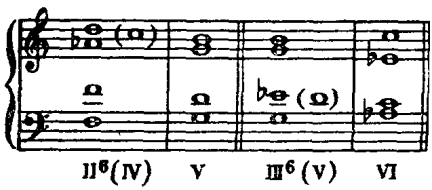
經过以后的發展，这个七度音自然地就併入和声中的縱的部分 G—B—D—F，而構成一个和弦. 这个和弦我們称之为 V_7. 如果要用数字來表明这和弦中所有的音的話，其全式如下: $V^{7}_{5}{}_{3}$.

把 V_7 当作一个独立的和弦而採用之后，和声的語彙中就產生了第一个肯定的、屬於和弦內的不协和音. 我們迄今所用的一切不协和音都是不屬於和弦內的、因对位而造成的不协和音；但是有三种例外. V_7 中的七度音使和弦本身增加了一种不协和的因素，因此这个七度音是一个屬於和弦內的不协和音.

上面所說的三种例外便是：不协和的減三和弦VII和II（小調），与增三和弦III（小調）．至於導音三和弦，我們尽可把它当作一个不完全的屬七和弦．它的音响和作用都与屬和弦相似．

有人認为小調的II主要是用第一轉位，而其中的第二音則作为下屬和弦中的主音的和弦外音．同样地，III也是用第一轉位，其中的小調式的第三音也可以当作屬和弦中的一个倚音．

例263



不管理論上的解釋如何，我們必須講一講作曲家对这些不协和三和弦的运用（甚至用根音位置），因为在作曲家的实际寫作中，上述的理論有时难以適用．

在屬七和弦中含有兩个不协和音程：三度音与七度音之間的減五度，和根音与七度音之間的小七度．照一般慣例，这兩个不协和音程往往得到解决．

解决时所依据的原則，分和声和旋律兩方面．

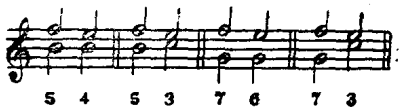
就和声方面說，不协和音程解决时進行到协和音程．

就旋律方面說，亦即就对位方面說，不协和音程中有傾向的音按着它的傾向而進行到一个能使它达到协和的結果而不再有移進的傾向的音．

減五度的傾向是：兩声部向內級進，縮成一个三度音程（大三度或小三度）．如果只有導音（二音中下面的一音）移進而上面的一音保持不动，那末所構成的音程是完全四度，仍然是不协和的．

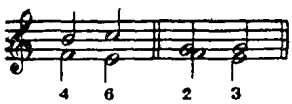
在解决不协和的七度音程时，我們可以只使該音程中上面的一音按着它的傾向而向下級進，構成一个不完全的协和音程，即大六度或小六度．如果該音程中下面的音（屬音）向上進到主音，这样就能構成一个更令人滿意的音程，即三度音程．

例 264



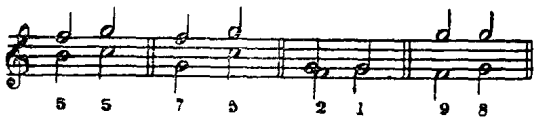
这兩个不协和音程轉位后所得的音程是增四度和大二度（如果構成大二度音程的兩个音相距較远，这一音程可称为九度）．轉位后音程中各音的傾向仍旧存在，所以增四度須用反向進行解决到六度，大二度解决到三度．

例 265



讓我們考慮一下不顯七度音下行的傾向的那种对位式結果．这样就構成了如下的相对的旋律進行：

例 266

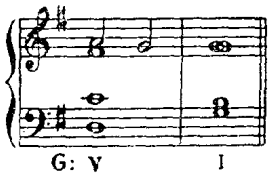


上例中的兩个五度音程不应算作平行五度．嚴格地說，这兩个声部並不是平行的，因为其中一个五度比另一个五度要小．在这种進行中，我們可以看到兩个特征：第一，不协和音程中的兩个音的傾向沒有得到適宜的解决；第二，以同向進行的方式所構成的完全五度音程十分顯著．上例中的七度音程以同向進行的方式解决到五度，

这样的進行也具有上述的特征. 通常像这种相对的旋律進行是应当避免的.

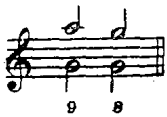
二度音程進行到同度的解决法，只有在这样的情形之下才可以採用:这个二度音程是一个小二度,而它的上面的一音是和弦以外的一个先現音.

例 267



九度音程進行到八度的解决，只有当移动的是上声部的时候才可以採用.

例 268



正 規 的 解 決

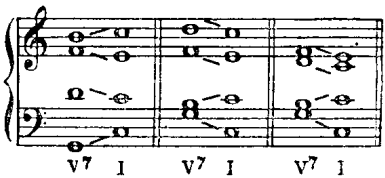
所有的不协和和弦都有一个所謂正規的解决. 就和声來說，正規的解决是指不协和和弦通常所進入的那个和弦. 用根音的進行來表明这种解决最適宜.

V_7 到 I 的正規的解决，可能是音乐中最基本的一种和声進行. 無疑的,这是最普通的一种進行，即使是一个不懂音乐的人，也会本能地覚得这是一个自然的音乐的"辞".

V_7 中的下屬音弥补了 V—I 中所缺乏的重要的調性因素，所以就調性的明确性來說,这是一个圓滿的進行.

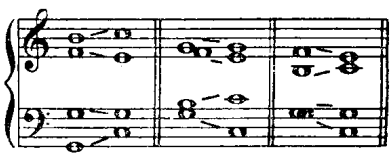
V_7解决时，七度音向下級進．三度音上行到主音；五度音因为沒有傾向，与其進到第三音而使“調式音”有了重复，倒不如下行到主音．这样解决的結果，所得的是一个不完全的和弦．但我們要知道，三个根音和一个三度音所具的調性的平衡，总是比兩个根音和兩个三度音較为可取（主要由於对位式的進行而重复第三音的情形暫且不論．）这就証明了寧可重复“調性音”而不宜重复“調式音”的原則．

例 269



音階中的第二音，即 V_7 的五度音，在屬七和弦的圓滿的音响上不是一个重要的因素，所以往往被略去不用．这样，結果是重复根音而使兩个和弦之間有一个方便的共同音，这个共同音的重現使主和弦獲得了它所缺少的五度音．

例 270

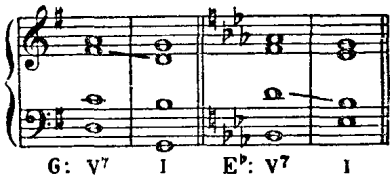


V_7 的三度音通常不可省略，不过有时由於各声部中旋律起伏的关系，三度音也可以略去．这时，这个和弦听起來还是清清楚楚的一个屬七和弦，而且在音响上不像三度音沒有略去时那样的濃厚而不清晰．

如果我們特别希望主和弦中含有五度音（例如在一个乐章的最后一个和弦中），那末我們可使導音下行到屬音——不过必須当導音

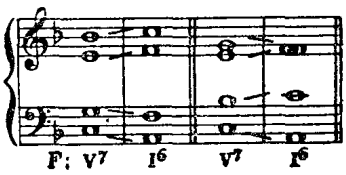
在中声部或次中声部时才行．在这种情形之下，作曲者对於和声方面比旋律方面更注重．

例 271



当屬七和弦解决到第一轉位的主和弦时，它的低声部可以担負七度音的任务而解决到主和弦中的三度音．这时，七度音可以不按通常的情况解决，因为它如果也解决到第三音的话，结果便会产生同向八度．因此七度音就向上移進，造成同向五度，这样，减五度的解决也还是不正确的，除非使这个减五度轉位而成为增四度，就不致有这样的情形．

例 272



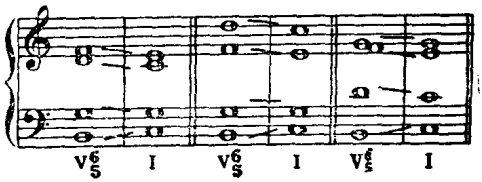
像这样的解决並不是难得看到的，我們可以把它当作正規解决的一个变形，不过在这解决中含有上述的一些对位進行上的不規則的地方．

第一轉位

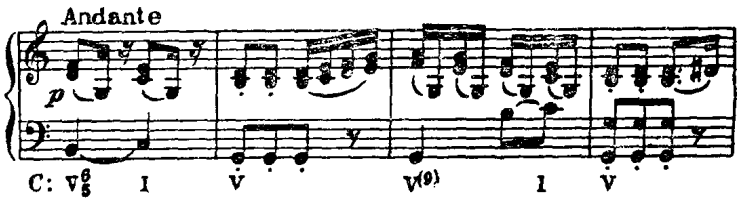
屬七和弦的第一轉位称为"屬音 6—5—3 和弦"，用数字表明的全式是 V^{6}_{5}．其中的"3"往往可以略去不寫．

轉位的七和弦中的各音很少略去. 它的根音因为是在內声部，可以在其次的主和弦中重現，使解决的主和弦具有完整的形式. 我們如撇开其他一切情況不談，这"屬音 6—5—3 和弦"中原來的七度音在高声部中时是最有效果的.

例 273



例 274　　海頓:"第六交响曲"



在这里我們可以看到，在屬七和弦的第一轉位中，那些有傾向的音所得到的解决与在根音位置中时一样.

屬七和弦的第一轉位可以用來作出悅耳的低声部，又可以用來減除根音位置進行中的那种沉重的感覚.

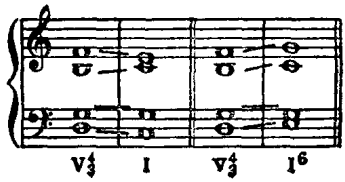
第二轉位

五度音在低声部的那种轉位和弦，称为"4—3"和弦. 用数字表明的全式为 $V^{6}_{4\,3}$，它指明和弦中的六度、四度和三度音程. 这个和弦主要是用作經过和弦，它在節奏上的作用通常被認为是弱的.

这一和弦的低声部总是被用作主音和第三音(向上或向下進行)之間的經过音. 其他各声部仍按各音的傾向進行，只有一个例外，就

是当低声部向上進行到 I_6 时，七度音也向上進行，其对位的結果与 V_7—I_6 的進行相同.

例 275

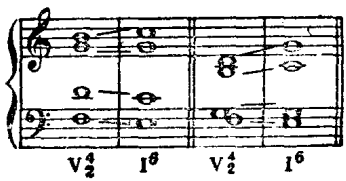


第三轉位

V_7 在第三轉位中时，它的七度音在低声部；这是一个强有力的和弦. 这时低声部因为与上面某兩个声部不相协和，所以具有强烈的進行的傾向. 这一低声部的不协和性与第二轉位的低声部所具有的不协和性有很重要的差别：在第二轉位中，低声部是不协和的完全四度音程的下面的一音，上面的一音具有下行的傾向，所以低声部可以向上移進，也可以向下移進. 在第三轉位中，低声部是兩个不协和音程——增四度和大二度——的下面的一音. 就这兩个不协和音程中的每一个音程來說，它的低声部都必須向下級進. 所以这第三轉位在某一方向中具有非常强大的傾向，是一个强有力的和弦.

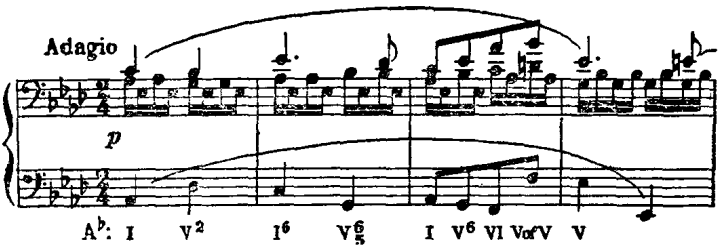
其他各声部的進行像以前一样，只是高声部最好从上主音向上移四度進到屬音，而使 I_6 中的五度音重复.

例 276



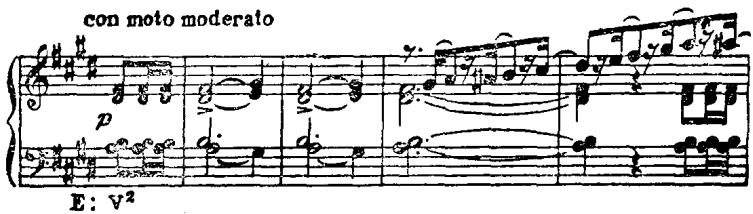
这一和弦用数字表明的全式是 $V^{6}_{4}{}_{2}$，往往簡寫成 V_2 或 V^{4}_{2}.

例 277　　貝多芬："奏鳴曲"作品 13



下例中的一些解決並非和弦的進行，只是靜止和声上的一羣助音的效果.

例 278　　門德尔松："意大利交响曲"

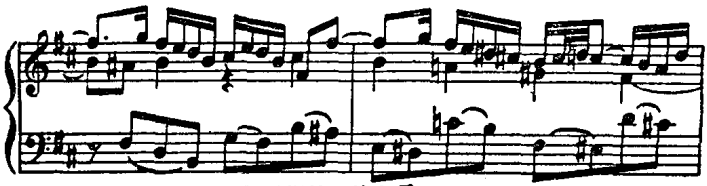


不协和音的准备

关於不协和音的准备，已有很多論說. 理論家一致認为不协和音需要得到解決，但对於准备这一点，却意見紛歧，莫衷一是.

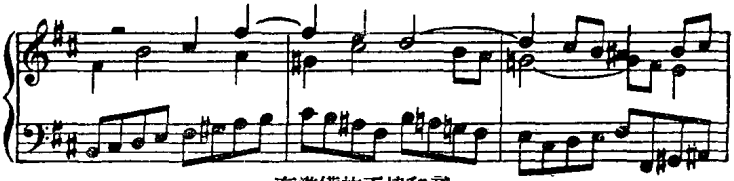
就連作曲家自己，对於不协和音的准备所取的态度也各不相同. 在以和声为主的时期中，一般人当然不会偏重对位的技術. 不协和音是否要有准备，这是風格上的一項細節，它往往随着不同的作曲家而变易，在同一作曲家的意圖不同的兩部作品中，也可能有不一致的現象：

例 279　　巴赫:"平均律鋼琴曲四十八篇",上卷,"賦格曲"之 24



無準備的不協和音

例 280　　巴赫:"平均律鋼琴曲四十八篇",上卷,"前奏曲"之 24



有準備的不協和音

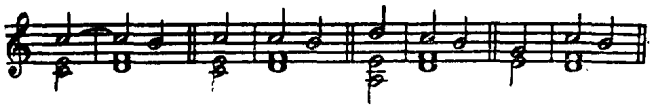
以留音出現的不协和音,是完全有准备的(1).

以重現音出現的不协和音,在准备上比較差一等(2).

以級進出現的不协和音,也是有准备的,但准备得較不完全(3).

以跳進出現的不协和音,是全無准备的(4).

例 281 (1)　　(2)　　(3)　　(4)



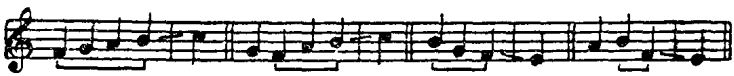
我們必須把屬於和弦內的不协和音与作为和弦外音的不协和音加以区别. 关於和弦外音(通常是不协和的), 在准备和解决上自有其特征. 現在所要討論的,是关於屬於和弦內的不协和音(如屬七和弦中的七度音)的准备的問題. 学習者最好把程度不同的各种准备应用在習題中. 学習者如果能把一个習題作出兩种含有屬於和弦內的不协和音的進行式样,更可得益不少;因为这样就可以考驗一下有

准备和無准备的不协和音在大体的格調中所產生的效果.

旋律的三整音

在一个增四度音程(从下屬音到第七音)以內的一段旋律，必須順着進行的方向解決:或者使導音進行到主音,或者使第四音進行到第三音(在下行时).

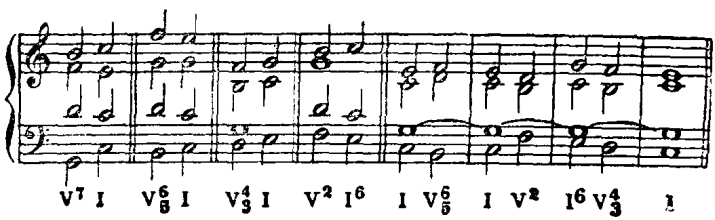
例 282



下面那些沒有得到解決的旋律的三整音,是应該避免的:

例 283

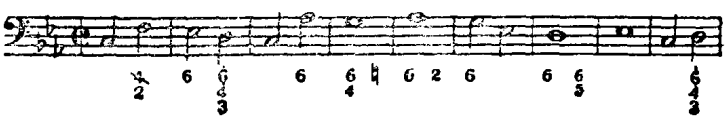
公式(試用各种調來彈奏):



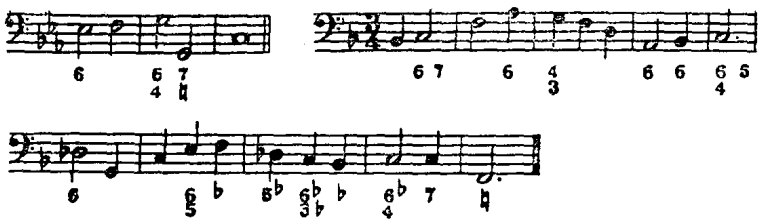
練習十三

一、就下列的数字低音寫出四部和声:

(1)



(2)



二、按照下列的指示，寫出包含兩个乐句的一个乐段來：

(1) 第一乐句从 G 大調开始，以 e 小調的正格終止結束.

(2) 第二乐句回复到 G 大調，以 G 調的上主三和弦作为关鍵和弦.

(3) 適当地应用屬七和弦的三种轉位，每种用一次.

三、按照下列的指示，寫出包含兩个乐句的一个乐段來：

(1) 第一乐句以詐伪終止結束，沒有轉調.

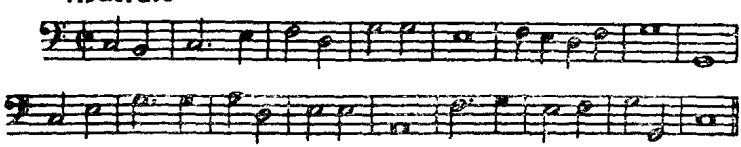
(2) 第一乐句中含有 V_7 到 I_6 的解決.

(3) 第二乐句中含有和弦 V_2 的兩种用法——用有准备的七度音和無准备的七度音.

四、为下列的低声部配置和声，应用屬七和弦与它的几种轉位.

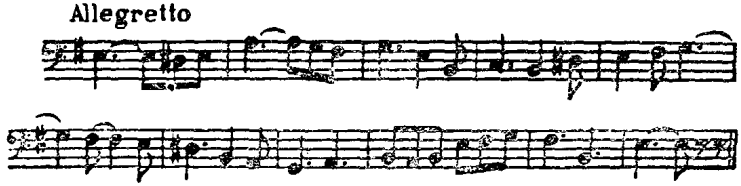
(1)

Moderato



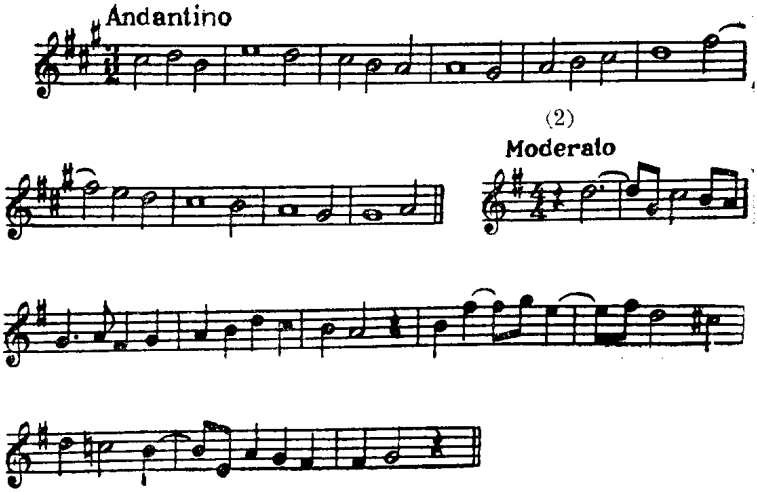
(2)

Allegretto



五、为下列的高声部配置和声：

(1)

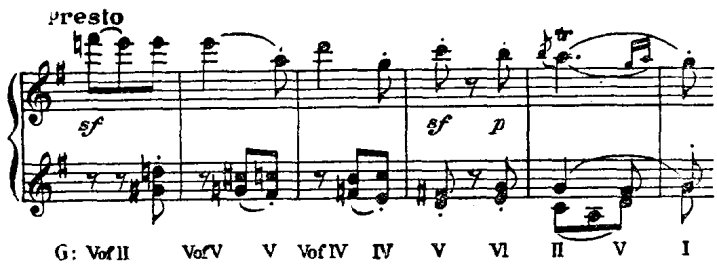


第十四章　副屬和弦

我們只要随手翻开一頁乐譜，差不多总会看到許多臨时記号——升号、降号和还原号，这些記号指示着在調号的限制以外的音的变化．我們知道，这些半音記号的出現並不一定表示有轉調發生．在这些記号中，有些是小調中的導音所必需的，还有一些是表示和弦外音的变化的——例如在主要的音下面作为暫时的導音的那种助音等．

在整个以和声为主的时期中，作曲家一直有这样一种傾向，那就是：喜欢採用屬和弦的效果，而不喜欢沒有屬和弦效果的音响．臨时記号的主要來源大概就在於此．採用屬和弦的效果时，由於新音的加入而產生了和声的色彩，並增强了和声中的進行的感覚和方向的感覚．在大量採用屬和弦效果的和声中，每一个和弦成为其次一个和弦的屬和弦．

例 284　　莫扎特："奏鳴曲"，克赫尔版第 283 卷



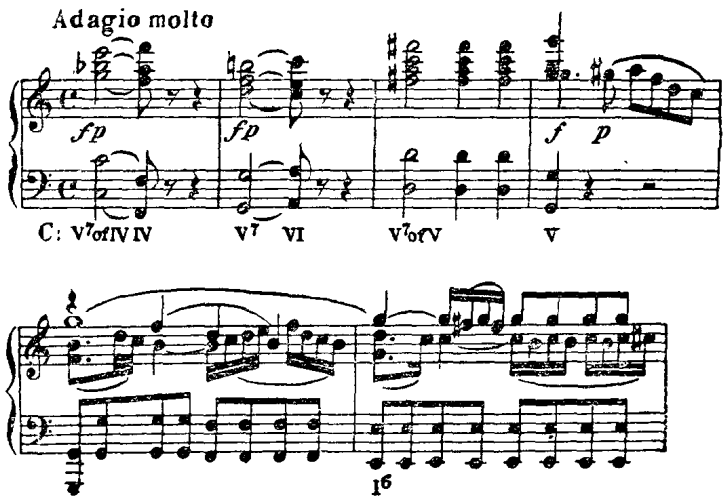
看了这样的实例以后，我們可以定出下面的一条規則來：

音階中任何一音上的屬和弦，可以用在該音的前面，而不致於減弱基本的調性.

有些理論家把这种暫时的屬和弦称之为“从屬和弦”，“借用和弦”等. 我們拟称之为“副屬和弦”，因为这名称比較能表明这种和弦的作用.

副屬和弦非但不影响調性，而且有助於調性的加强. 設想有一个中心音，它的兩旁有下屬音和屬音支持着，这时我們很容易想見：如果这兩个重要的“調性音”也都能受到各自的屬和弦的支持，那末整个調的結構就可因此而更加堅强. 这就是貝多芬在他的“第一交响曲”开始的几个小節中所採用的主要結構. 其中的主和弦延迟出現，但由於前面已有堅强的支柱，因而使主和弦的出現更屬必要.

例 285　　貝多芬：“第一交响曲”

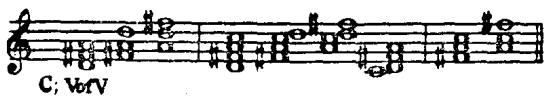


副屬和弦不但具有效果上的价值，而且又是和声色彩的重要源泉. 十八和十九世紀的作曲家喜欢採用在推論上可以归入基調的一些新音，他們对这些新音所具的表情作用很感兴趣. 由於採用这些

副屬和弦的結果，和声的內容就更加丰富了.

原調的正規的屬和弦所具的各种形式，都可以用來作为副屬和弦的形式. 在目前这一階段中，这些形式是指大三和弦、屬七和弦和沒有根音的屬七和弦(導音三和弦)，以及这些和弦的一切轉位. 例如 C 調的和弦"V 的 V"，有下列各种形式:

例 286



解　決

屬和弦到主和弦的進行中所適用的解決的原則，对於副屬和弦同样可以適用. 副屬和弦与它的主和弦可被看作由兩个和弦構成的調性單位，它在一切声部進行中都可適用. 所以在上例中，升 F 音暫时不是 C 調的下屬音而是 G 調的導音，因此沒有重复这个音. D 音暫时成为和弦中的"調性音".

有一条关於半音变化的重要原則，在副屬和弦的处理上非常有用. 这条原則就是: 升半度的音具有向上進行的傾向; 相反地，降半度的音具有向下進行的傾向.

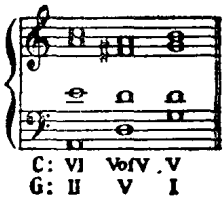
例 287

副屬和弦的導入法

導入副屬和弦的最平順而自然的方法是: 在副屬和弦的前面用一个可以用某一調來解釋的和弦，而副屬和弦必須是該調的屬和弦.

在这种情形下，这三个和弦(副屬和弦是其中的第二个和弦)可以說是在暫时的新調中;但其中第一、三兩个和弦同时仍然是原調中的强有力的和弦.

例 288



这种二重調性的解釋,可以使和弦的連結比較方便,而且可以保証和声進行的音响合乎邏輯.

可是副屬和弦前面的那个和弦往往不能用暫时的新調來作自然的分析. 意思就是說,这兩个和弦之間有半音的关系存在,——某一和弦中的一音以半音变化的形式出現於另一和弦中.

交 錯 关 系

如果这种半音的关系發生在兩个不同的声部之間，这样的效果称为"交錯关系"或"錯誤关系".

例 289

交錯關係

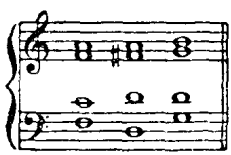
我們記得,"交錯关系"这个名称也曾指其他的关系而言,例如出現於兩个声部之間而不是出現於一个声部中的三整音便是. "錯誤关系"这个名称不大妥当，因为它彷彿是指一种缺点; 而"交錯关系"的含义則比較确切,它是指交錯地存在於兩个声部之間的一种关系.

在以和声为主的时期中，所有的作曲家的作品中都可以找到这种交錯关系，但是这种关系並不是随便应用而不加以区别的.

关於交錯关系的种种習慣用法，我們拟在以后有关的部分中再加討論. 現在我們只要提一提最普通的一些用法. 所謂最普通的用法，就是把交錯关系中的兩个音当作旋律小音階与和声小音階中的音來处理. 在上例中，如果基調是 g 小調，原位 F 音作为下行时的第七音，那末其中的交錯关系是能令人滿意的. 在 F 音和 D 音之間，可以用降 E 音作为經过音，这一音或者寫出來，或者省略都可以. 升 F 音当然是上行时的導音.

可是在 C 大調中，这样的理論就不存在，而且像这样的交錯关系通常也总是避免的. 我們必須把这些和弦安排一下，使半音的進行發生在同一声部中.

例 290



C: IV VofV V

学習者在練習連結这样的和弦时，起先最好不要用交錯关系，而应去檢驗其他的排列方式所發的音响，並留意在作曲家的作品中所見到的交錯关系的例子.

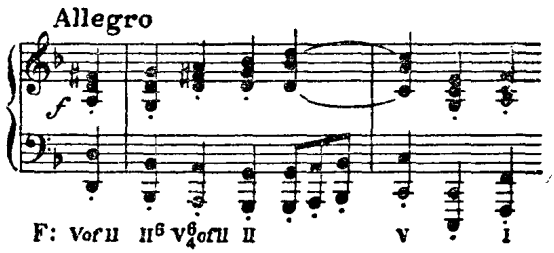
II 的 V

第二音上的屬和弦是以大調音階的第六音作为它的根音的. 在以小調为主的進行中，这个和弦不可採用，因为小調中的上主和弦是一个減三和弦，不能用來作为主和弦，即使是暫时的也不可以. 我們

把基調中的主音升高半度，使它成为 II 的導音.

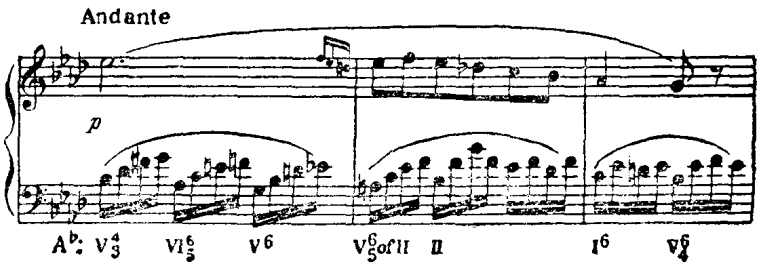
在下例中，有兩个“II 的 V”出現，一个是根音位置的三和弦，另一个是作为經过六和弦的.

例 291　　舒曼：“叙事短曲”，作品 21



作为“屬音 6—5—3 和弦”的例子如下：

例 292　　李斯特：“浮士德交响曲”



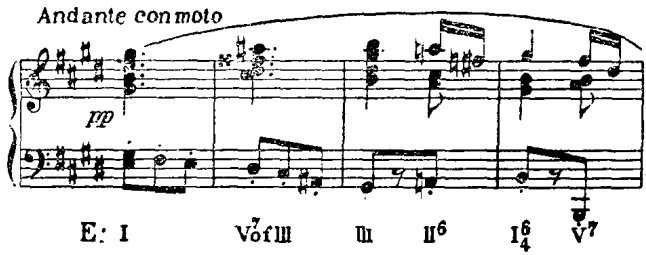
III 的 V

音階中有兩个第三音——大調式的和小調式的，因此第三音上就有兩个可用的屬和弦，这兩个和弦在音高上相差一个“半音”. 小調式第三音上的屬和弦当然不能進行到大調式第三音上的屬和弦；反过來說，大調式第三音上的屬和弦也不能進行到小調式第三音上的屬和弦——这一点是用不着說明的.

在大調中，需要有兩个半音变化：第二音升高半度，成为第三音

的導音；第四音也升高半度，与第七音（根音）構成一个完全五度音程.

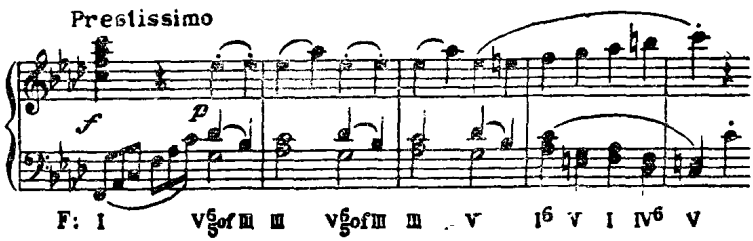
例 293　　舒柏特："第八交响曲"



我們要注意，升半度的第二音和第四音都是向上解決的，而这一和弦与它的解決和弦則可以被看作升 g 小調中的屬和弦到主和弦的進行.

如果应用小調式的第三音，則它的屬和弦便建立在降半度的第七音上，这时候这一个和弦与它的解決和弦听起來犹如关系大調中的 V—I 的進行.

例 294　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 2 之 1

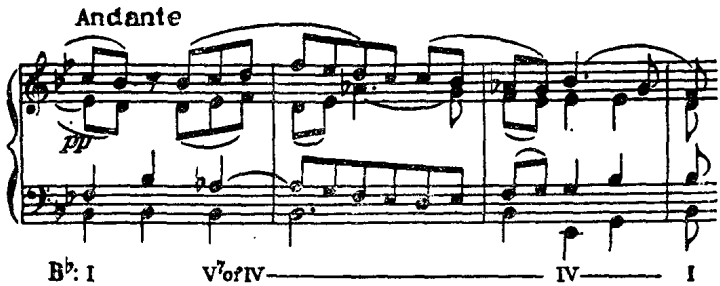


IV 的 V

大調的主三和弦确实是使屬和弦与下屬和弦發生关系的一个和弦，虽然要使人清楚地听出这种关系时，必須加上一个小七度音才

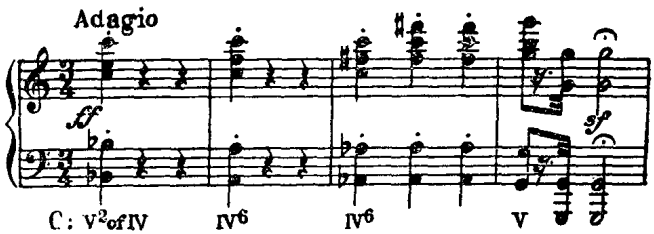
行. "IV 的 V"是副屬和弦中最普通的一个，常常被用在某些乐曲的將近結束的地方，因为这些乐曲在靠近結束的地方需要加强下屬和弦以調節前面的一些屬調的轉調.

例 295　　門德尔松："弦乐四重奏"，作品 12

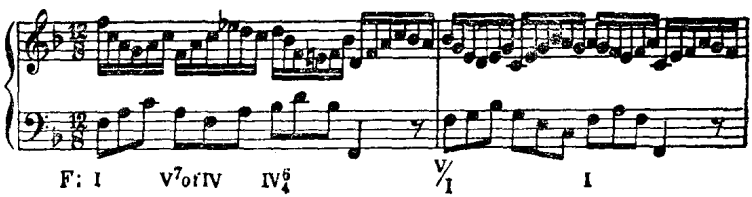


在乐章开始时，也往往用"IV 的 V"來建立下屬和弦，見前面貝多芬"第一交响曲"的例子，以及下例：

例 296　　貝多芬："普罗米修士"的"序曲"



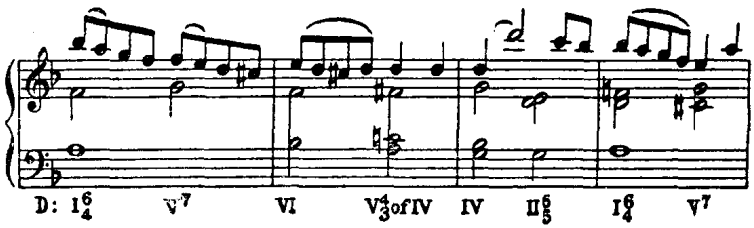
例 297　　巴赫："平均律鋼琴曲四十八篇"，上卷，"前奏曲"之 9



在已經建立的小調中，当然需要把第三音升高半度，使成为下屬

音的導音.

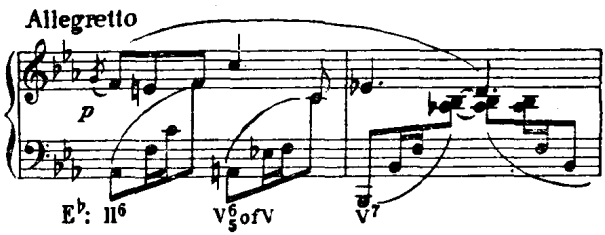
例 298 莫扎特:"鋼琴协奏曲",克赫尔版第 466 卷



V 的 V

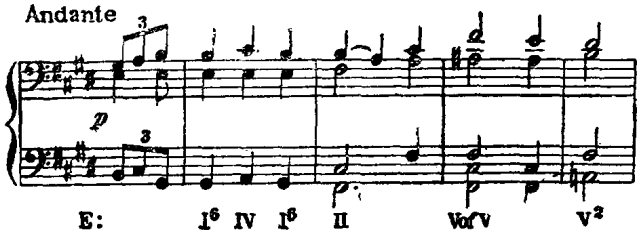
在討論半終止的用法时，我們已提到过"V 的 V". 下面所举的是一个不需要引起屬調的轉調的典型例子. 注意作曲者在半終止的最后一个和弦中所用的一个七度音.

例 299 舒曼:"睡眠曲",作品 124 之 16



在下例中我們可以看到: 升 A 音(V 的導音)和解決和弦的低声部中的还原 A 音之間有一种交錯关系存在着. 这种式样的交錯关系有一个特征: 其中第一个音是一个導音，它按着傾向而向上移進，而低半音的第二个音則作为类似倚音的不协和音而出現於一个七和弦的第三轉位的低声部中，它具有向下的傾向.

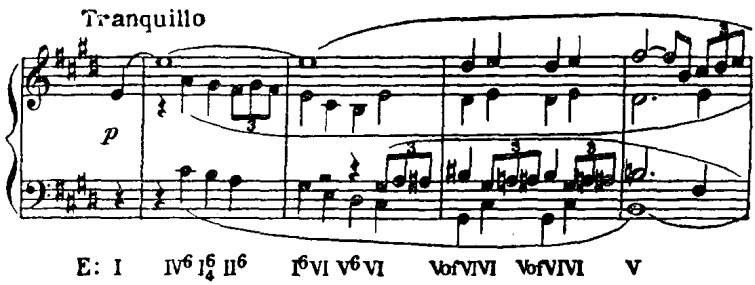
例 300　　瓦格納:"坦豪舍"



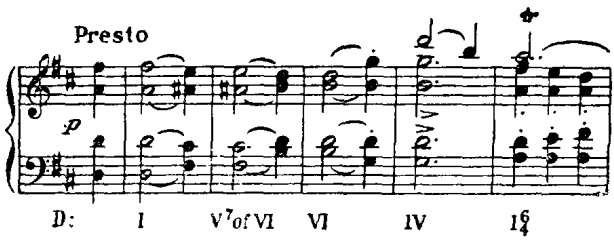
VI 的 V

像中音一样,下中音也有大調的和小調的兩种形式,因此也有兩个屬和弦. 在这兩个屬和弦中,取自大調音階的"VI 的 V"比較常用. 在这大調的"VI 的 V"中,基調的屬音升高半度.

例 301　　瓦格納:"西格弗里德田園曲"



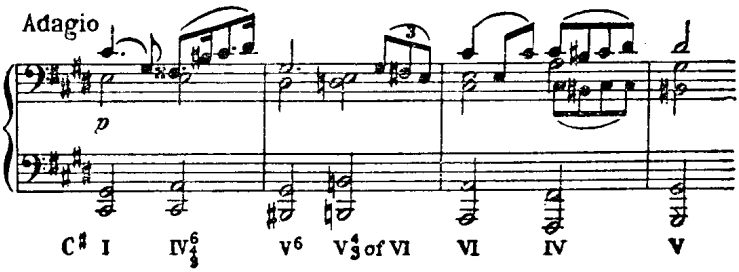
例 302　　舒柏特:"鱒魚"五重奏



在小調式第六音上的屬和弦中,基調的屬音沒有半音变化,但它

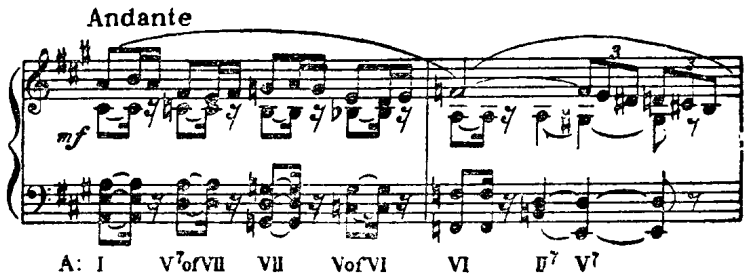
不再有"調性音"的作用而具有導音的作用．如果这一和弦含有一个七度音，那末調中就增添了一个新音——降低半度的第二音．

例 303　　勃路克納："第七交响曲"



与中音不同，小調的下中音时常出現在大調的和声中．它的屬和弦似乎与大調音階相隔甚远．

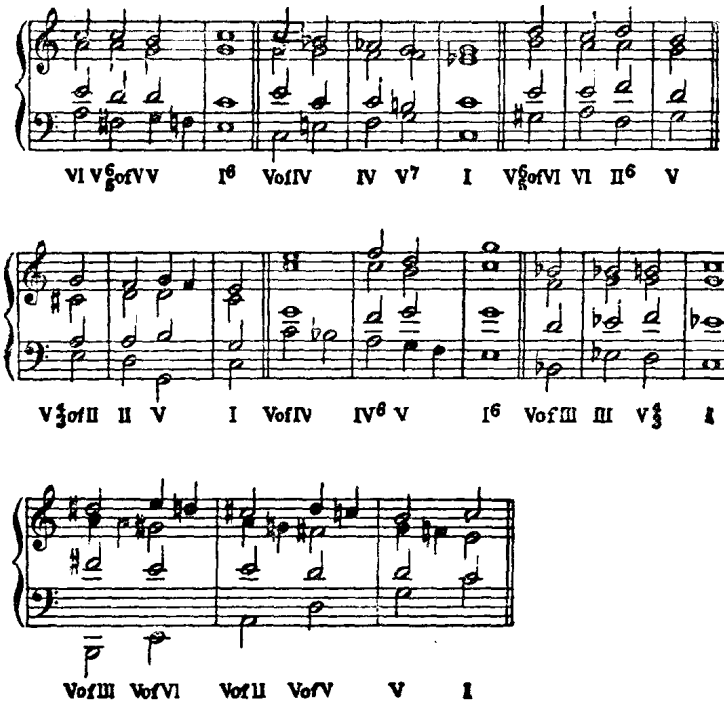
例 304　　比才："阿萊城的姑娘"



VII 的 V

導音不能作为暫时的主音，所以它的屬和弦不被採用．不过在旋律小音階中降低半音的第七音上，有时也可能有一个屬和弦．这个和弦被用在已經建立的大調中时（見例 304），它証明了这种大小調的交替应用是能使乐曲富有色彩的．

公式(試用各种調來彈奏)：



練習十四

一、寫出一些簡短的乐句，以說明每一种副屬和弦的用法，

二、按照下列的指示，寫出包含兩个乐句的一个乐段来：

(1) 主要的調式是小調；節拍是$\frac{3}{4}$；節奏的結構中含有八分音符.

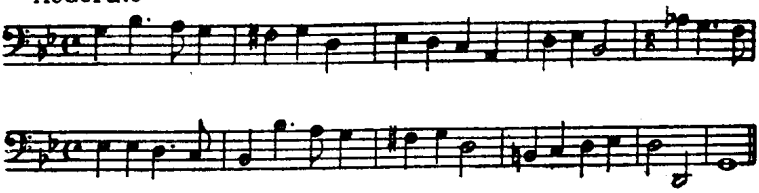
(2) 第一乐句轉到关系大調的下屬調.

(3) 第二乐句用上面的調开始，然后轉回原調.

(4) 用"IV 的 V"所導入的变格終止來結束这一乐段，最后用一个"辟卡迪三度".

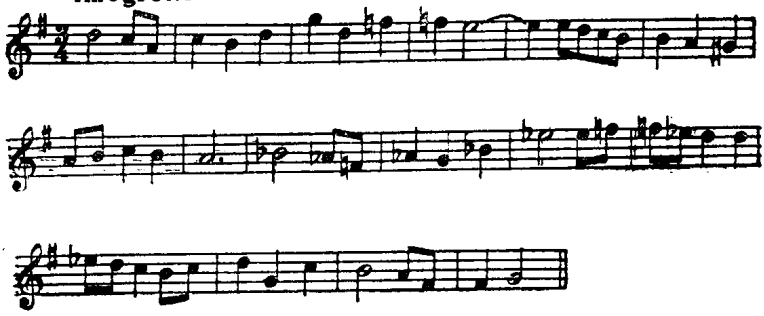
三、为下面的低声部配置和声：

Moderato



四、为下面的高声部配置和声：

Allegretto

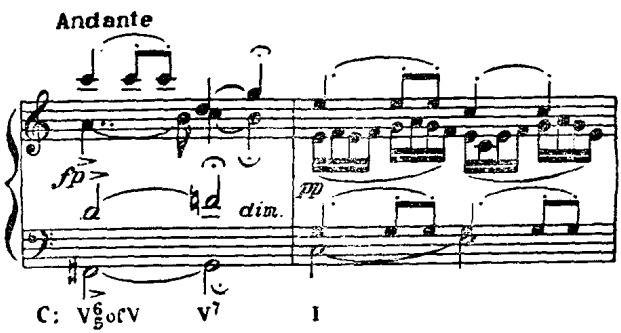


第十五章　不正規的解決

屬七和弦的正規的解決是進行到主三和弦．除此之外，其他所有的解決都是不正規的．我們从作曲家們的寫法中作出一般化的結論之前，必須先辨明不正規解決的兩种現象．所謂不正規，可能是指声部的進行違反一般的慣例，也可能是指关於根音進行的純粹屬於和声方面的問題．

下例中的和声進行，是屬七和弦的正規解決的一个典型的例子．"V 的 V_7"進行到它的主和弦 V；但在另一方面，声部的進行却是非常不正規的．

例 305　　舒柏特："四重奏"，作品 29

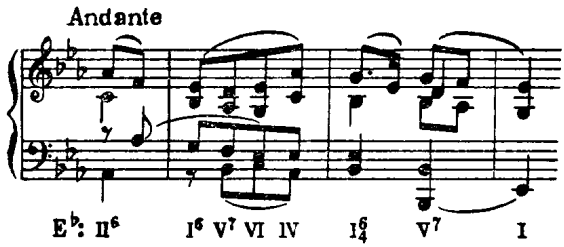


V_7—VI 的進行一般都認为是不正規的解決，但是它的声部進行却几乎总是合乎規則的．

在例 306 中，導音進行到主音以加强調性．第二音也進到主音，

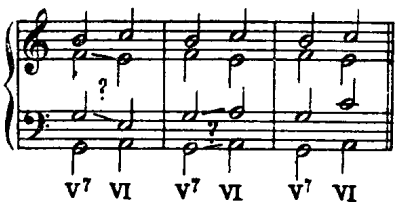
因为它如果向上移進，便会与低声部構成平行五度．和弦中的七度音按着傾向而下行解決；但它不能向上進到第六音，因为这样就会在不协和音程的解決中構成不良的同向八度．

例 306　　門德尔松："Andante"，作品 82



在这样的進行中，V_7 通常都包含五度音．V_7 的形式若不完全，与 VI 連接时就很不方便；学習者只要試驗一下，自会明白．

例 307



在缺少五度音的 V_7 中，重复的根音只能以跳進的方式進到主音，否則它会与低声部構成平行八度，或者与七度音的解決音構成同向八度．

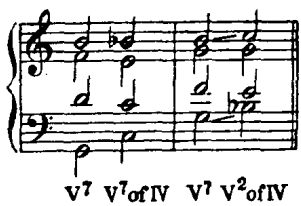
上面的一些例子告訴我們：在正規的解決中，旋律的進行可能是極不正規的，而在不正規的解決中，可能有非常正規的声部進行．

我們时常說，所有的和弦進行無疑地都是旋律進行时所產生的結果；但我們現在所研究的既是一个富有和声語彙的特殊的时期，那末我們不妨用根音的連續來表明和声的進行，而把和弦的种种变形

和对位上的分歧当作細節來看.

在 V_7 到"IV 的 V_7"的解决中,就有这样一个細節問題. 主音上面的小七度音与導音之間存在着半音的关系, 所以導音通常向下進行;不过有时候,尤其当降低的音在低声部中时,可以採用交錯关系.

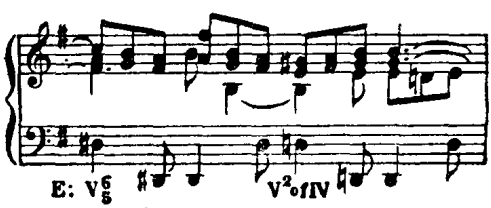
例 308



我們要注意,当兩个七和弦相繼出現时,其中有一个往往是重复根音的不完全的七和弦. 这是由於各声部需要進行到最靠近的位置而產生的結果. 但轉位的七和弦差不多总是具有完全的形式, 四个音一个也不缺少. 在上例中,我們看到从一个根音位置的 V_7 到一个轉位的七和弦的進行. V_7 必須重复根音, 这样才能在声部的進行中自然地使其次的和弦得到完全的形式.

像这样的兩个和弦也可以說是一个不协和和弦解决到另一个不协和和弦的進行——这种效果是很常見的. 一个不协和音程(小七度)正常地解决,而另一个不协和音程(增四度)則以平行進行的方式進到一个相同的不协和音程(減五度). 在不协和和弦的一切連續

例 309　　巴赫:"聖母晚禱歌"



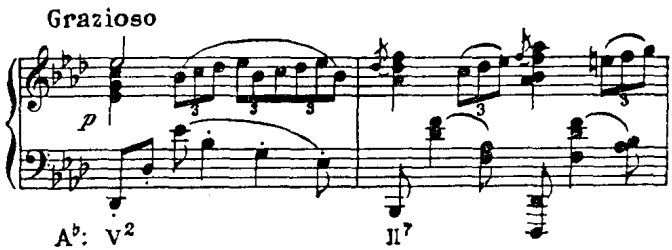
方式中，最重要的是注意其中的不协和音程的進行.

在下面的排列中，具有半音变化的低声部效果特别良好；作为經过音的小調式的第三音表現了它与下屬音的導音所構成的交錯关系的色彩.（例 309）

進到上主和弦的解决

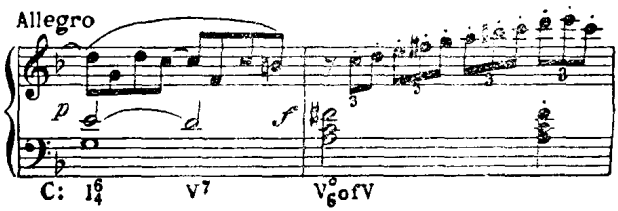
屬七和弦進行到上主和弦的解决是弱的，因为上主和弦的效果与缺少根音和三度音的屬九和弦的效果相似. V_7 中的七度音是兩个和弦中的共同音，因此它得不到解决. 在下例中，II 有七度音出現，使導音得到了解决，因此使進行也变强了.

例 310　　勃拉姆斯："間奏曲"，作品 76 之 3



把 II 換成"V 的 V"时所得的解决和弦是更能令人滿意的，因为这时候七度音可以向上進行半度. 在下例中，"V 的 V"略去根音，这样又可以減少一个共同音.

例 311　　莫扎特："奏鳴曲"，克赫尔版第 533 卷

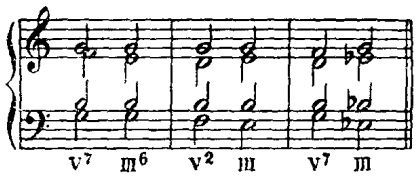


在本書中，我們用 V° 來表明略去根音的屬和弦.（見例 311）

進到中音和弦的解決

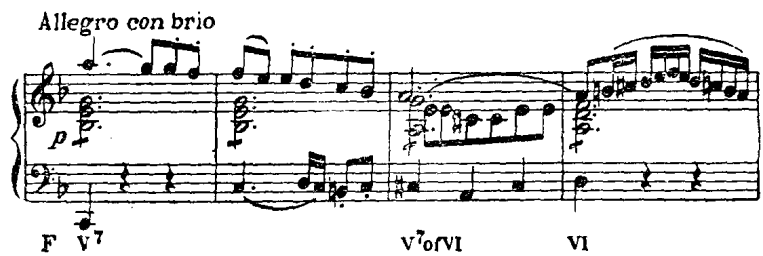
第三音上的和弦接在屬和弦后面时，往往变得不像原來那样的独立不倚. 大調式的第三音听起來更像一个和弦以外的旋律音，而不像七度音的眞正的解決音. 進到小調式第三音上的大三和弦的解決是罕見的.

例 312



III 的另一个形式，卽第六音上的屬和弦，較常用來作为解決和弦. 在这里，又含有一种半音的关系.

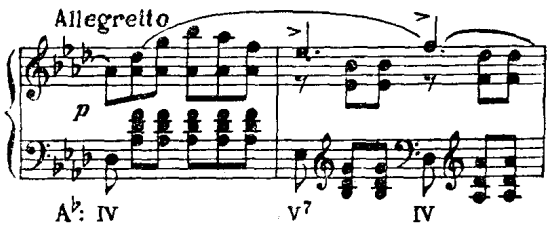
例 313　　貝多芬："四重奏"，作品 18 之 1



進到下屬和弦的解決

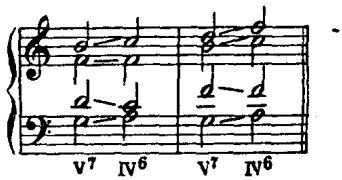
屬七和弦解決到 IV 时，七度音可以延長到其次的和弦中（或在其次的和弦中重現）. 当兩个和弦都在根音位置中时，導音須放在內声部，以避免三整音交錯关系的顯著性.

例 314　　蕭邦:"序曲",作品 28 之 17

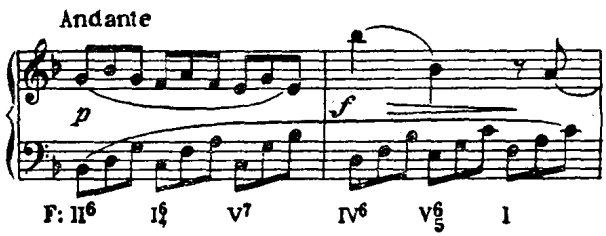


这个下屬和弦时常用第一轉位的形式，因为这样我們就有可能來选擇:重复主音呢,还是重复第四音.

例 315



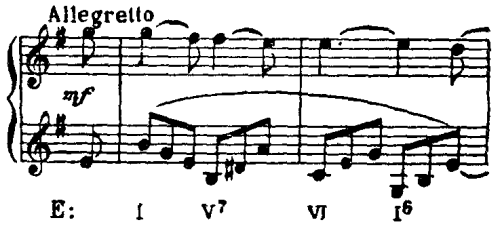
例 316　　莫扎特:"奏鳴曲",克赫尔版第 279 卷



進到下中和弦的解決

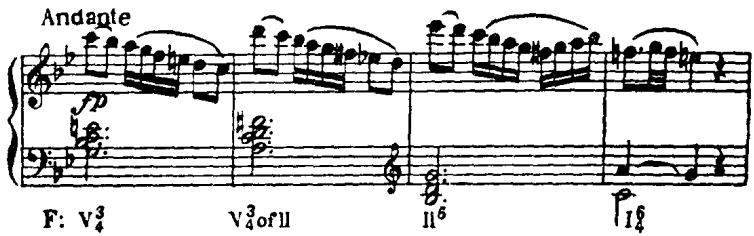
像例306的 V_7—VI 中的那种声部進行,在小調中当然也是一样的. 在下例中,左手部分的那些分解和弦代表着三个延續的声部. 所以在 V_7—VI 的進行中, A 音進到 G 音,升 D 音進到 E 音, B 音進到 C 音. 右手部分中的八分音符 E 是一个先現音.

例 317　　拉莫:"吉格舞曲"



下面例中 V_7 到"II 的 V_7"的解决所含有的平行進行是很特别的. 我們还应該注意: 第二、三兩小節中的和弦外音構成了 G 小調的音階, 卽 F 大調第二音上的一个暫时的調.

例 318　　莫扎特:"奏鳴曲", 克赫尔版第 533 卷



在例 259 (摘自勃拉姆斯的"間奏曲", 作品 116 之 6) 中, 我們可以看到 V_7 解决到 VI_7 的一个例子, VI_7 中的根音与三度音都升高半度.

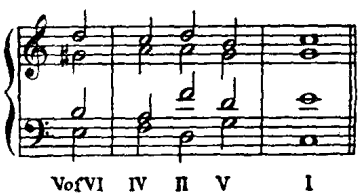
以上列举的关於 V_7 的不正規解决的例子, 並不是詳尽的; 甚至連進到我們已学过的和弦的各种解决法, 也还沒有列举完全. 除了 VI_7 以外, 我們沒有把未学过的和弦用來作为說明. 学到的新和弦愈多, 不正規解决的新方法也就愈多(尤其是減七和弦).

学習者必須以 V_7 (根音位置及轉位) 的各种解决來作試驗——使它在一个調中進行到学習者所知道的一切和弦. 有些和弦不宜作为解决, 我們憑着經驗就会知道哪些和弦宜乎作为解决, 哪些和弦比較不宜.

副屬和弦

关於不正規解決的各种用法，也可以適当地应用到副屬和弦上．副屬和弦总是解決到那暫时的調中的主和弦的，因此我們往往可以憑着这种解決法去辨認副屬和弦．如果不是这样解決，那可能是因为有轉調發生，或者是因为那解決和弦是一个和声意义全然不同的和弦(例如增六和弦)，而在乐譜中以同音異名的变化形式出現．但如果解決和弦無疑地是屬於原調的話，那末副屬和弦可以很清楚地被听出來而並不減弱調性．这个原則的最好的例証就是"VI 的 V_7"到 IV 的進行，像这样的進行对原調的主音的支持比正規的解決还要有力，因为其中的解決和弦在調性上具有重要的作用．

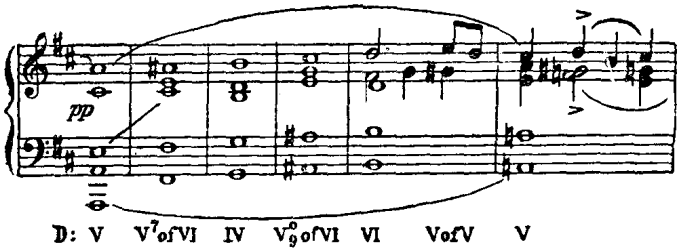
例 319



像在正規的解決中一样，我們在处理副屬和弦与它的解決和弦的声部進行和音的重复时，是把这兩个和弦暫时看作在副屬和弦的調中的．所以在上例中，"VI 的 V_7"到 IV 的進行就等於在 VI 的調(在这里是 a 小調)中的 V_7 到 VI 的進行，因此它的声部進行是按着 V_7—VI 來決定的，这样，結果重复的是 A 音，即 VI 的調中的一个"調性音"，而这个音在主調 C 調中却是一个"調式音"．

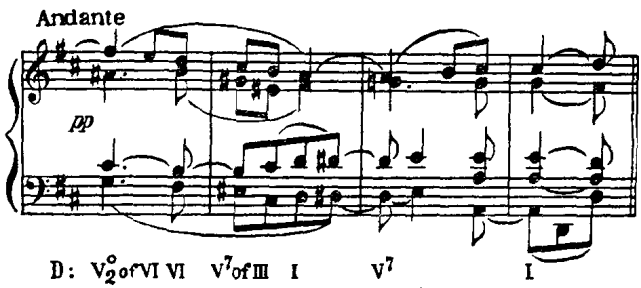
在下例中，"VI 的 V_7"的前面是 V，其中的次中声部与低声部是按平行五度而進行的，声部間且有重疊．随后的解決是完全合用的．

例 320　　凯路比尼:"阿那克利昂"的"序曲"



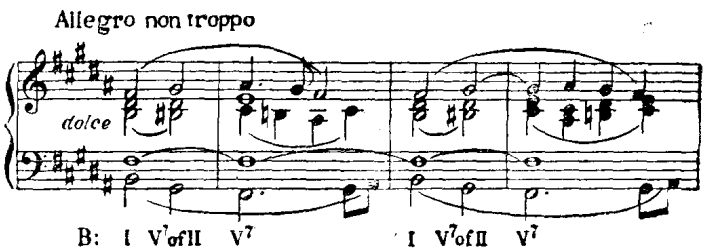
在"III 的 V_7"到 I 的不正规解决中，也可以看到同样的关系. 通常我們可以把 III 的 V_7 分析作一个倚音和弦，或其他的旋律音(例如用在几个声部中的助音)所構成的一个和弦.

例 321　　貝多芬:"弦乐四重奏"，作品 18 之 5



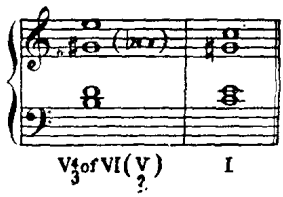
上主音上的屬和弦很自然地進行到 V_7，其中有半音变化的主音按着傾向而進到上主音，作为上主音的導音.

例 322　　弗蘭克:"交响曲"



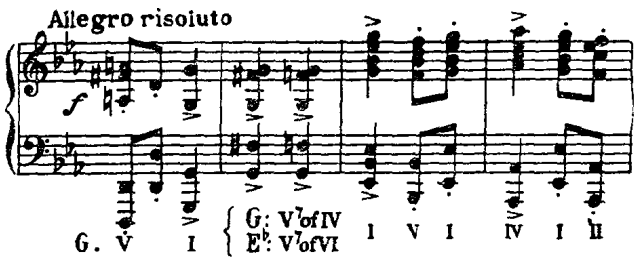
在常見的“VI 的 V_7”到 I 的解決中就不是这样．在这种進行中，升半度的屬音回复到原位的形式，这是半音变化中少有的情形．升半度的屬音彷彿是一个有屬音效果的降半度的第六音一样．

例 323



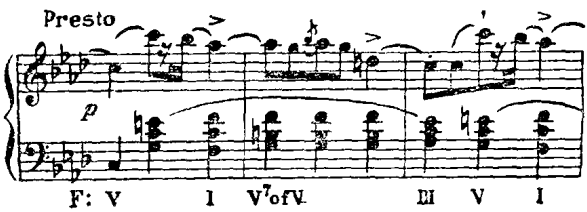
在下例中，勃拉姆斯在副屬和弦到主和弦的連接中删去了这个有半音变化的音，但是原位的 B 音給听者的印象还是很清晰的．

例 324　　勃拉姆斯：“狂想曲”，作品 119 之 4



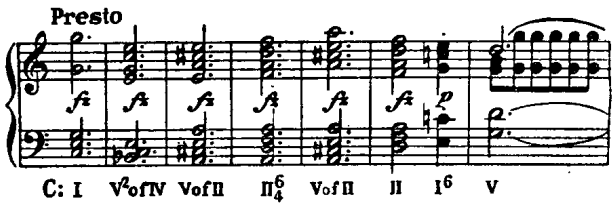
在“V 的 V_7”的各种不正規的解決中，“V 的 V_7”進到第三音上的三和弦的解決，与“VI 的 V_7”進到 IV 以及“III 的 V_7”進到 I 的解決相似．声部進行的結果使解決和弦中有了重复的三度音．

例 325　　蕭邦：“馬祖卡舞曲”，作品 7 之 4

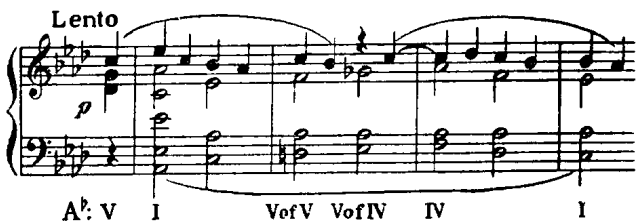


在一个副屬和弦進行到另一副屬和弦的解決中，我們可以看出和声在調性上的效用．副屬和弦中包含調中各音，但每个副屬和弦中至少含有一个音階以外的音．我們很容易理解：副屬和弦是能使和声的內容丰富起來，並使中心音的統一性得到相当的擴展的．副屬和弦解決到副屬和弦的可能性很多，現举二例如下：

例 326 舒柏特："五重奏"，作品 163



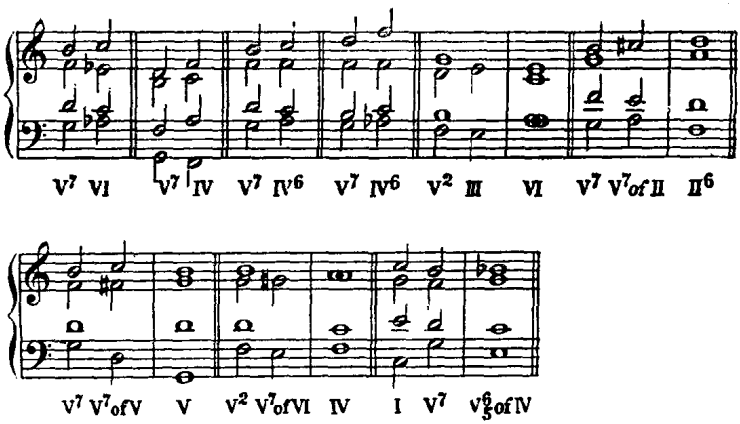
例 327 弗蘭克："前奏曲、咏嘆調和終曲"



学習者应当用每一个副屬和弦來作試驗——使它在一个調中解決到各种和弦，並用副屬和弦的調來解釋各种進行，这样就能看清楚其中的声部進行．

在各种不正規解決中，有些是很常用的，有些却很少用到，这兩者之間有很大的差異．我們要时常观察作曲家应用不正規解決的各种情況，这样才能獲得这一方面的实际知識．学習者最好把在音乐中所看到的不正規解決的例子都收集起來，用各种調來彈奏，以辨識其个别的特性，同时設法把各种解決按照其常用的程度來分类

公式(試用各种調來彈奏)：



副屬和弦的解決的公式不拟一一列举，因为它与上面的公式十分相似，只是在分析中有所不同而已．例如，C 調中的 V_7—VI 与降 A 調中的"III 的 V_7"—I，降 E 調中的"VI 的 V_7"—IV 等等，是完全相同的．

練 習 十 五

一、就下列每一个和弦寫出四种不正規的解決：降 E 調的 V_7；降 e 小調的"IV 的 V_7"；F 大調的"VI 的 V_7"，c 小調的"V 的 V_7"．

二、按照下列每一种和声輪廓寫出一个乐句：

(1) D 大調，I—IV 的 V_7—IV—I—II 的 V_7—II—V_7—I.

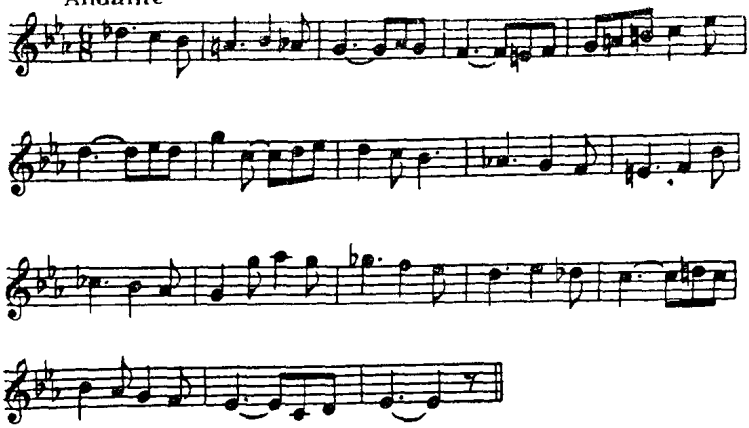
(2) e 小調，V_7—IV 的 V_7—IV—I—V 的 V_7—V_7—I.

(3) 降 A 大調，I—V_7—IV—IV 的 V_7—VI—V 的 V_7—I—V_7—I.

(4) G 大調，I—III 的 V_7—VI 的 V_7—II 的 V_7—V 的 V_7—V_7—I.

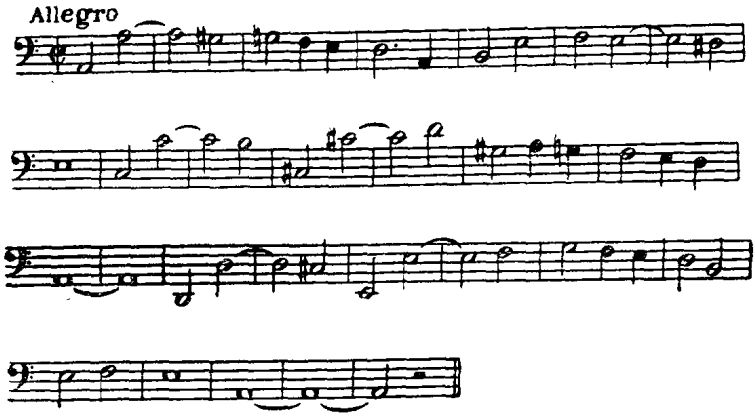
三、为下面的高声部配置和声：

Andante



四、为下面的低声部配置和声：

Allegro



第十六章　減七和弦

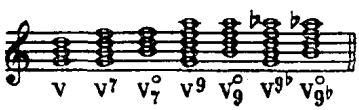
在屬七和弦上再疊置一个三度音程时，我們还可得到兩个屬於和弦类型的和弦，那就是大調式的屬九和弦与小調式的屬九和弦.

例 328

屬九和弦的根音經常总是被略去的，因为不論屬音本身出現与否，这一和弦中的屬音的含义已很充分. 作曲家顯然都喜欢采用屬九和弦的不完全的形式(卽缺乏根音的形式)，而不喜欢具有根音的九和弦的比較濃厚而沉重的效果.

这样，屬和弦共有下列各种形式:

例 329



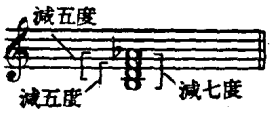
在上例的屬九和弦中，最后的一种形式最常見，那就是不完全的屬音小九和弦，通常称为減七和弦. 構成这一和弦的音程是小三度、減五度和減七度. 我們把这些音程檢查一下，就会發現这一和弦的不协和的特征.

当这一和弦按着三度音程而叠置时，其最低的一音是導音，而这个導音除了它原來的內在的傾向以外，它与五度音及七度音之間还

存在着一种不协和的音程关系.（注意：这里所謂“五度音”和“七度音”是就導音上的七和弦來說的，如果就原來的九和弦來說，这兩个音应該是“七度音”和“九度音”．可是如果把这个導音看作和弦的“根音”，那却又是不合理的.）

三度音（卽音階中的第二音）与音階中的第六音構成了一个減五度音程，因此这一和弦中的所有的音都具有不协和的关系.

例 330



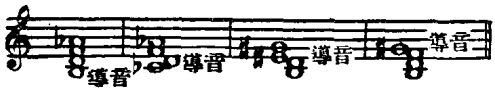
一个完全由具有傾向的音組成的和弦，似乎应該是一个能够明确地指示調性的和弦，但是減七和弦恰恰相反，它是最曖昧的一个和弦．在十二平均律中，減七和弦中的三度音程都是小三度，而減七度的轉位——增二度也是小三度．減五度音程轉位后得到一个相等的音程，卽增四度．因此，当我們听到一个減七和弦时，我們無法辨别其中的各个音，要等到听到它的解决和弦时，才能知道哪一个是導音．減七和弦与它的各种轉位所具的和声的音响都是相同的.

例 331

同音異名的和弦

把同音異名的原則应用在減七和弦上时，同一个減七和弦可以有四种寫法，卽依次把每个音作为導音而寫出的四种形式.

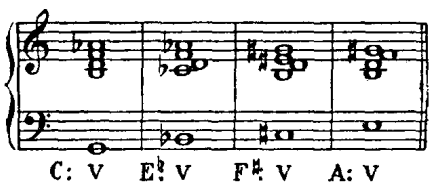
例 332



把上例中的每一个和弦按三度音程而叠置时，最下面的一个音便是導音.

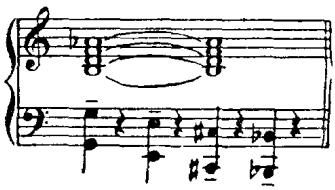
这种因了选定導音而產生的記譜法的改变，意味着調性的改变也意味着和弦的根音的改变. 和弦的根音就是比導音低一个大三度的音. 我們仔細观察一下，就会發現一种有趣的現象：一个減七和弦的四个同音異名的和弦的四个根音，形成了另一減七和弦的琶音.

例 333



弦乐器的演奏者都知道，这些对一个和弦的不同的解釋确实含有音高上的改变. 以 G 音为目标的降 A 音在感覚上的确比以 A 音为目标的導音升 G 音要低. 很多研究音乐的人也都有这样的經驗：当我們在鋼琴上持續地奏出一个減七和弦而在低声部中彈出各个不同的根音时，我們会覚得減七和弦中各个音的高度似乎的确随着不同的根音而有所改变.

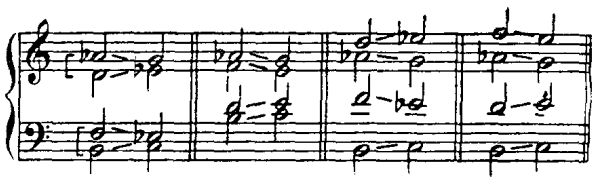
例 334



解　　决

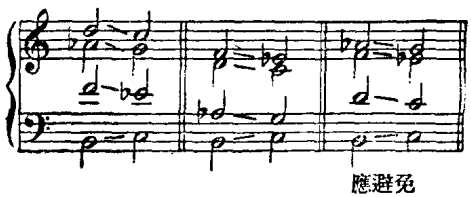
減七和弦作为不完全的屬九和弦时，它的正規解决是進到主三和弦．其中的兩个減五度音程的解决，通常是按反向進行縮小成为三度音程，而不必顧及結果所引起的音的重复如何．如果減五度轉了位而成为增四度，則增四度在解决时当然应擴大而成为六度．減七和弦有时解决到大主三和弦，有时解决到小主三和弦，这兩种解决都是一样常見的．

例 335



增四度有时可以不采用自然的解决法，以便使三个上声部向下平行進行．如果是減五度，这种解决就該避免，因为減五度音程若按同向進行，就会解决到完全五度音程．

例 336



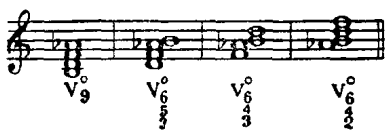
轉　　位

如前例 331 所示，減七和弦的各种轉位的形式以及以導音为低声部的形式的音响在和声上都是相同的．在对位上，这些和弦就音

的位置——尤其是低声部的音的位置——來說是有所不同的；但这种不同之处，听者只能从解决的方式中來加以辨識.

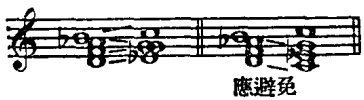
減七和弦中既沒有根音存在，那末嚴格地說，这一和弦是沒有根音位置的，不过我們时常把以導音为最低音的那种形式称为根音位置. 在本書中，我們用 V°_{9} 这个符号來代表这种位置. 至於它的各种轉位，我們是用 V° 來代表一个略去根音的屬和弦，另外再用阿刺伯数字來表明从低声部到各上声部之間的音程关系.

例 337



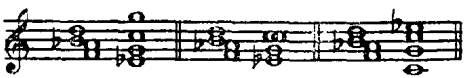
各种"轉位"的減七和弦的解決方式，与根音位置相同. 当第二音(音階音)在低声部中时，它往往解決到第三音，这样可以避免使減五度音程以同向進行解決到一个完全五度.

例 338



6—4—3 轉位和弦(卽下屬音在低声部的和弦)一般解決到主三和弦的第一轉位，但也可以解決到根音位置.

例 339



当和弦的最低音是九度音(卽下中音)时，它的自然的解決是進到主六四和弦——就是屬和弦進到屬和弦，这在節奏上是一种弱進行. 而且由於各声部的傾向，往往可能引起解決和弦中的六度音或

四度音的重复．因此，減七和弦的这种轉位形式，比較其他的形式少用．

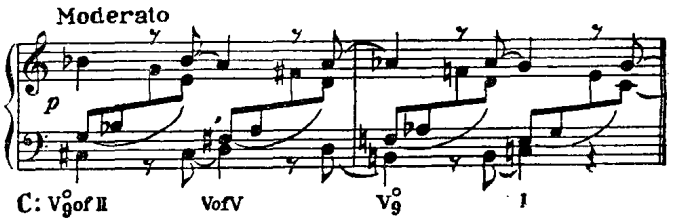
例 340

在四部寫作中，不論減七和弦所采用的位置如何，其中的音都不可以略去．

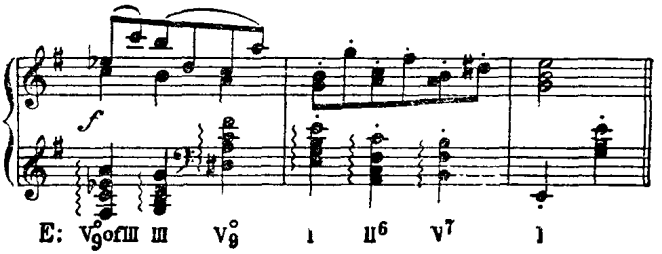
副屬和弦

減七和弦不論用在什么地方，不論它的暫时的主音是大調的还是小調的，它总是用來作为副屬和弦的．在以下各例中，我們可以看到一些減七和弦形式的副屬和弦．

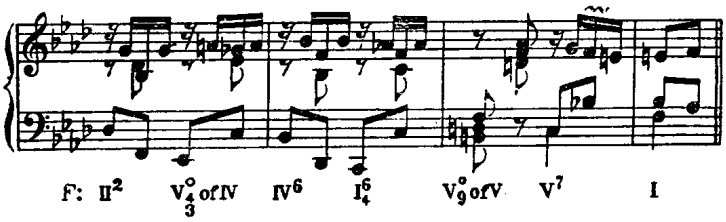
例 341　　勃拉姆斯："間奏曲"，作品 76 之 7



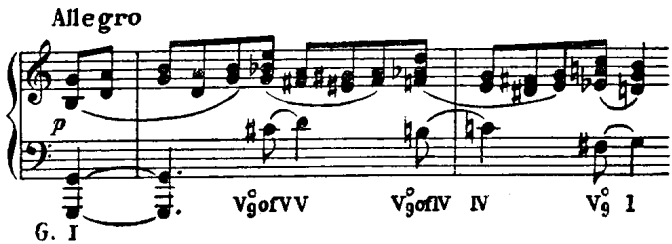
例 342　　勃拉姆斯："華尔兹舞曲"，作品 39 之 3



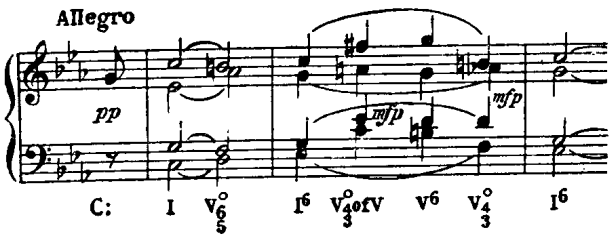
例 343　　巴赫:“平均律鋼琴曲四十八篇”,下卷,“前奏曲”之 12



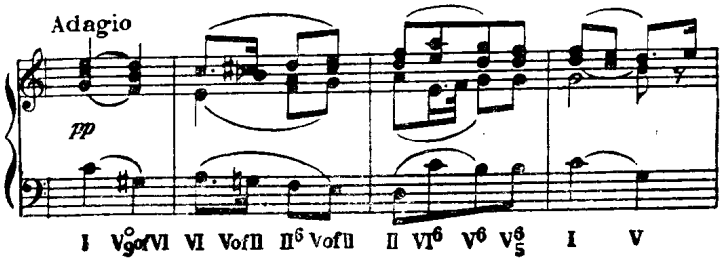
例 344　　舒曼:“鋼琴协奏曲”



例 345　　莫扎特:“五重奏”,克赫尔版第 406 卷



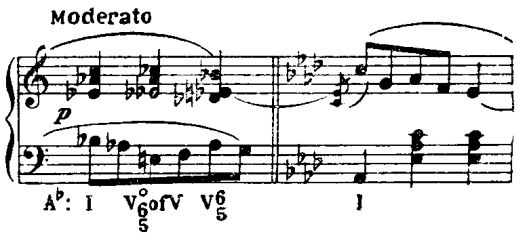
例 346　　海頓:“四重奏”,作品 76 之 1



不正規的解決

要辨識減七和弦所屬的調，既应根据它的解決和弦而定，那末很明顯的，我們只要把減七和弦的寫法加以改变，就可以使不正規的解決变成正規解決．作曲家对於減七和弦的寫法一向不很留意（尤其是为鍵盤乐器作曲时），所以学習者必須按实际的作用來判断減七和弦，不可以只看乐譜上記寫的式样．

例 347　　蕭邦："華尔兹舞曲"，作品 64 之 3



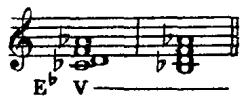
在上例中，重降的 E 音应寫作原位的 D 音，卽屬音的導音．这样，和声的解決是正規的（"V 的 V"解決到 V），但 D 音到降 D 音的旋律的解決是不正規的，虽然像这样的解決不难見到．

以下面是一篇关於和声的論文中所举的关於減七和弦的不正規解決的例子：

例 348

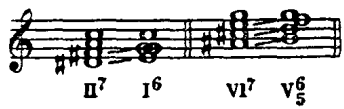
在这种情况下，原位 B 音对於其次的和弦並不起導音的作用．如果把原位 B 音寫作降 C 音，这兩个和弦的本質就很明顯了．兩个和弦都是導源於同一根音的，卽降 B 音；九度音降 C 音解決到降 B 音，所以在这里沒有和声的解決．

例 349



关于減七和弦，以后当作詳細的討論，但在这里我們必須提到兩个不屬於屬和弦类型的減七和弦，即根音和三度音都升高半度的 II_7 和 VI_7，这兩个和弦分别作为 I 和 V_7 的倚音和弦.

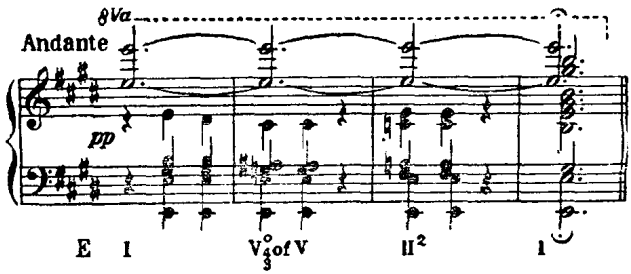
例 350



辨識这兩个和弦与辨識其他的減七和弦一样，也是要根据它們的解決和弦而定的. 这里提到这兩个和弦，是为了要避免与其他和弦的不正規解決和不正确的寫法相混的緣故.

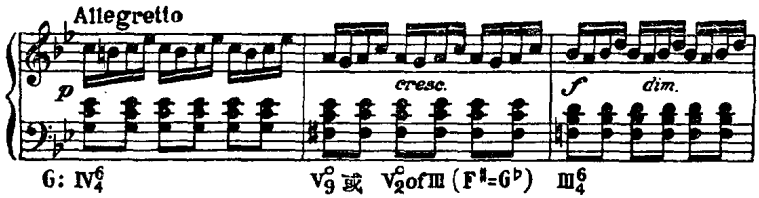
減七和弦与它的解決和弦之間，一般說來不是具有屬和弦的关系，便是具有上例中的兩个和弦所具的那种关系. 只有当这兩种关系都缺乏时，才能說是不正規的解決(就和声中根音的進行來說).

例 351　　門德尔松："仲夏夜之夢"的"夜曲"



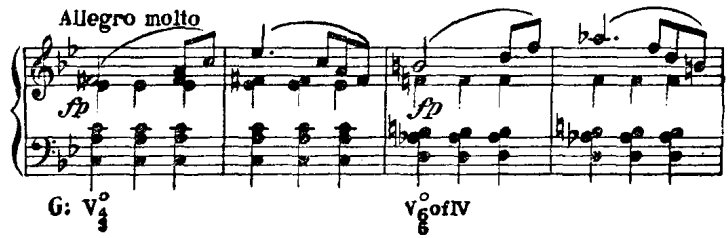
有时減七和弦前面的那个和弦所具的調性（也就是曲中大体的調性）与解決和弦中所指示的調性相異. 这种效果可以解釋作不正規的解決，或者解釋作和弦中的同音異名的改变.

例 352　　拉莫:"母鷄"



在关于减七和弦的处理中，时常可以看到不正規的声部進行．各声部可以自由地在各个和弦音上移动而形成像增二度、增四度、減五度、減七度等"不合旋律的"音程．但我們要知道，这些声部实际上都是器乐中的声部．

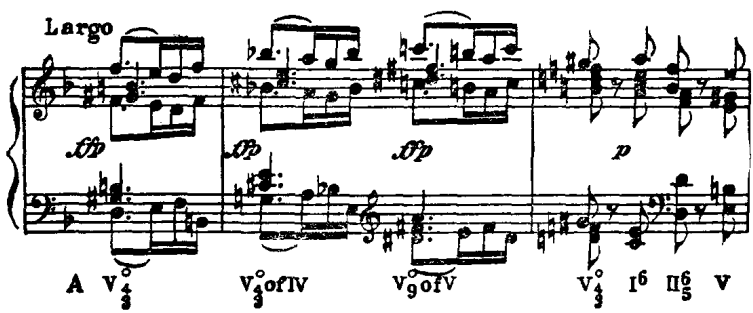
例 353　　舒柏特:"第五交响曲"



連續減七和弦

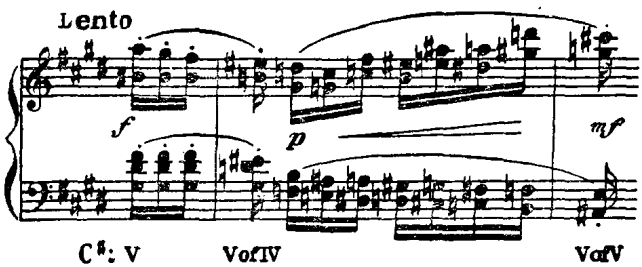
我們时常应用兩个以上的減七和弦的模進．这种和弦的曖昧性使調性暫时变得不明确．

例 354　　貝多芬:"奏鳴曲"，作品 10 之 3



在快速的和声進行中，同向按半音級進的連續減七和弦具有一种半音音階的經过音的效果，虽然这些和弦在和声上是有連帶关系的. 下例中的平行進行由於右手部分的位置的改变而变得不很明顯. 只要加以同音異名的修正，每一个和弦都可被看作次一和弦的屬和弦. 在实际的演奏中，听者所感覚到的只是这一羣和弦中的第一个与最后一个和弦.

例 355　　蕭邦:"練習曲", 作品 10 之 3

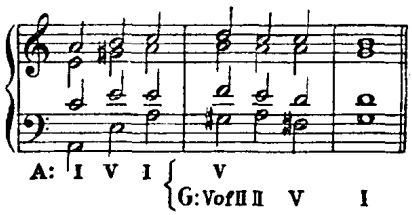


轉　調

減七和弦在調性上的曖昧性正可以利用在轉調中. 減七和弦可以灵活地运用在轉調中，这种灵活的適应性不是任何其他和弦所能比的. 一个沒有同音異名的改变的減七和弦，像任何屬和弦一样，可以作下列几种分析: V, II 的 V, III 的 V (小調的), III 的 V (大調的), IV 的 V, V 的 V, VI 的 V(小調的), VI 的 V (大調的), VII 的 V (小調的). 再加上不屬於屬和弦类型的 II_7 和 VI_7, 以及降半度的第二音上的屬和弦(即那不勒斯六和弦的 V°_{9}), 一个減七和弦就有了十二种解釋. 但我們知道每一个減七和弦又可以有四种同音異名的寫法, 因此, 我們把上面的十二乘之以四, 一共便有四十八种可能的解釋.

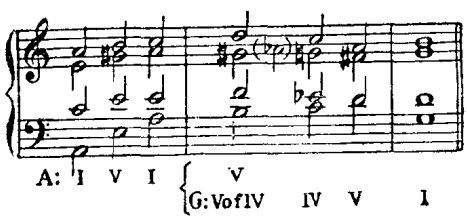
减七和弦虽然可以在轉調中用作效果良好的关鍵和弦，但也有某种限制．譬如說，最好不把新調的屬和弦用作关鍵和弦，因为它前面的那个和弦更適宜作为兩調之間的共通和弦．还有，如果我們选一个副屬和弦來作为关鍵和弦，那末可能有这样的情形發生：它的解決和弦仍然是明顯地屬於第一个調的一个和弦，而且用这个解決和弦來作为关鍵和弦比用那減七和弦更合理．

例 356

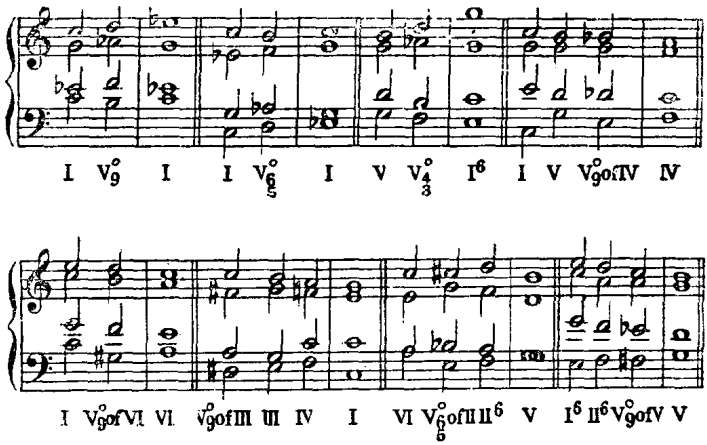


在上例中，就理論上說，減七和弦可以引起轉調，但是实际上，它的解決和弦才是一个眞正的关鍵和弦，因为这解決和弦是 A 調中的 I 而同时又是 G 調中的 II，而且跟在它后面的是新調中的屬和弦．如果我們想把 A 調中的 V°_{9} 用作轉入 G 調的关鍵和弦，那末最好借用同音異名的改变（升 G＝降 A），使这一和弦成为 G 調中 IV 的屬和弦．然后使它解決到小調形式的 IV，这样，在減七和弦后面的和弦中就完全沒有 A 調存在了．

例 357

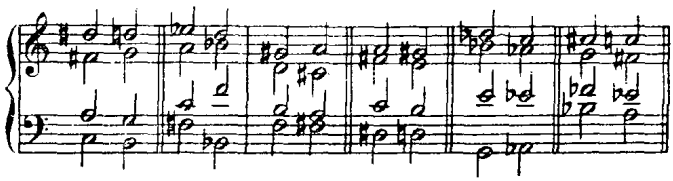


公式（試用各种來彈奏）：



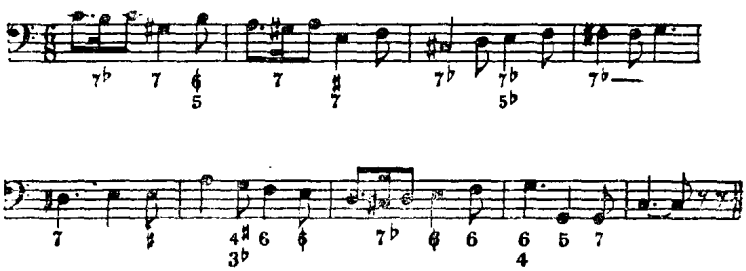
練 習 十 六

一、改正下列的減七和弦的寫法，使与其后的解決相符.

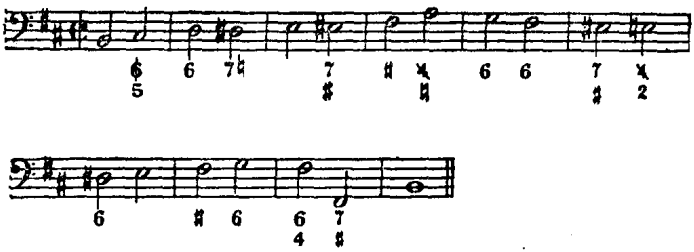


二、根据下列的数字低音，試寫出四部和声：

(1)



(2)



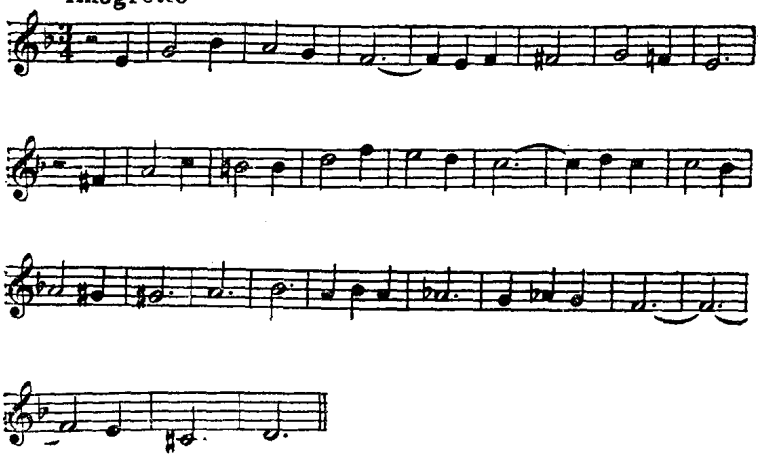
三、用下面指定的那几个調來解釋下面的和弦，在必要时应用同音異名的改变，並在每一調中指出它的解決和弦.

指定的調：G，降 A，降 B，C，E.

四、寫出一个乐句，在这乐句中連續应用四个減七和弦.

五、为下面的旋律配置和声：

Allegretto

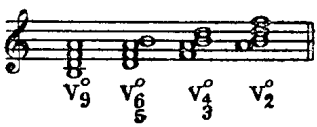


第十七章　不完全的大九和弦

建立在大調導音上的七和弦，与在小調導音上的七和弦(卽減七和弦)形成一个强烈的对比．这兩个和弦都是缺少根音的屬九和弦，而且都是正規地解決到主三和弦的，但在某些方面，这兩个和弦却是判然不同的．

減七和弦中各音之間的音程，与轉位后所構成的音程相同，是同音異名的等音程；但在大調的七和弦中所用的大調式的第六音使上面兩个声部構成了大三度音程，这样一來，轉位的和弦在性質上就有了明顯的差異．

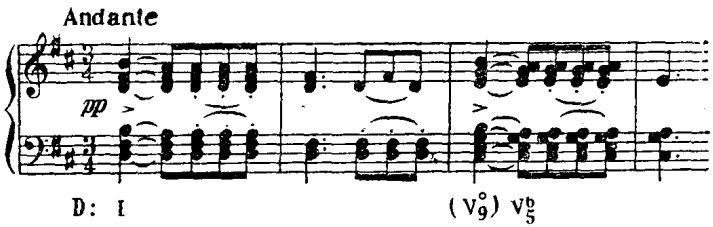
例 358



上例中的最后一种轉位(九度音在低声部)很少見到，这种轉位只用在下述的方式中：作为一个屬七和弦，其中的第六音作为留音出現於低声部，然后解決到屬和弦的根音．在以和声为主的时期中，我們的确可以看到这样的一种傾向：把大九度音程(有根音的或缺少根音的)中的上面的一音当作一个旋律音來处理，使它在和弦得到解決以前先解決到比它低一級的音上．但是大九度音的具有特征的音响產生了一种和声的效果，尤其当和弦中有導音存在而和弦又是在根

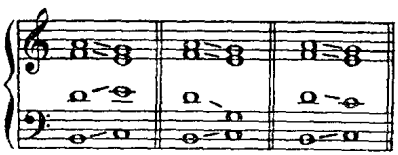
音位置中时的时候.

例 359　　舒柏特:"奏鸣曲",作品 120



在解决时，第二音与第六音之間的完全五度音程可能在声部進行中引起平行五度. 这时候我們往往使第二音向上進到第三音，或向下作五度跳進而進到屬音，以避免產生平行五度. 在这兩种情形下，都不可以重复主三和弦的根音.

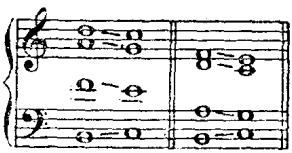
例 360



應避免

如果我們在安排上声部时使五度音程轉位而成为四度音程，則三个声部可以按平行進行而下行. 但是这种对位上的便利並不比大九度音出現在高声部中时的那种具有特征的声响更为人所重視. 試把下例中的音响与上例比較一下.

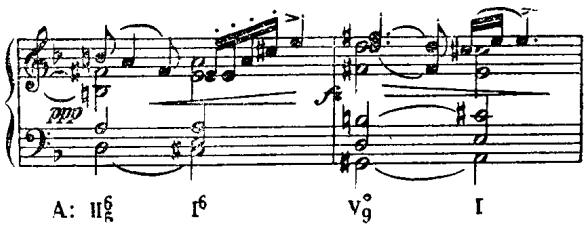
例 361



在下例的器乐曲寫作中，实际上含有七个旋律的声部，因此在解

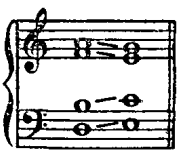
決和弦中的下面兩个音間構成了同向五度.

例 362　　德沃夏克:“弦乐四重奏”,作品 96



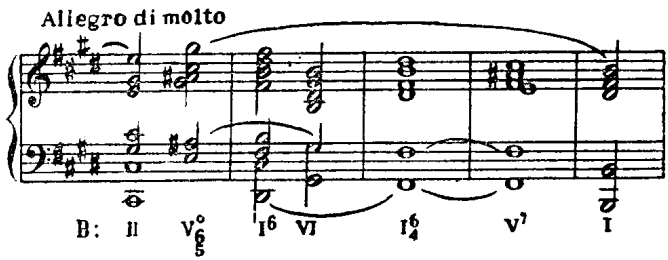
6—5—3 轉位和弦必須解決到主和弦的第一轉位，这样才能避免在低声部和九度音的解決音之間發生平行五度.

例 363



下例中的解決与上例相似. 其中的声部顯然增多，这主要是因为乐隊总譜中的乐器需要有八度的重复的緣故. 其中的平行八度是由於这种重复而產生的結果,並不是声部進行中的缺点.

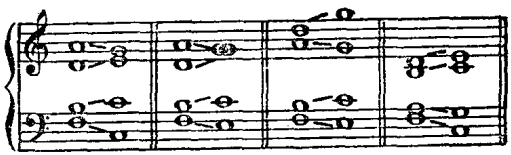
例 364　　門德尔松:“仲夏夜之夢”的“序曲”



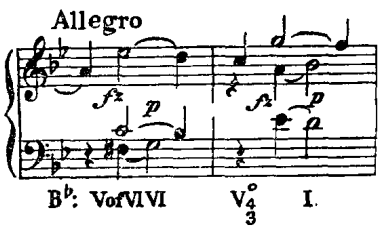
6—4—3 轉位和弦比較有用,因为这一和弦的排列法較多,可供选擇. 它可以解決到根音位置的主和弦，也可以解決到第一轉位的

主和弦.

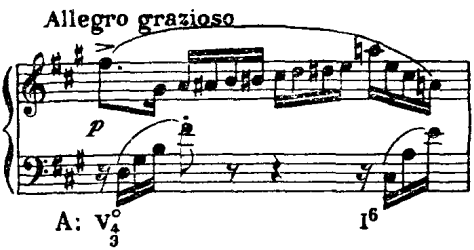
例 365



例 366　　海頓:"奏鳴曲"

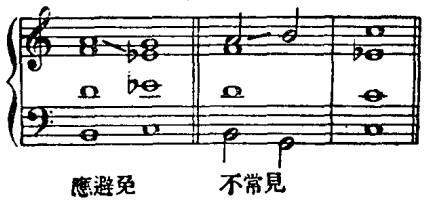


例 367　　格利格:"抒情曲",作品 43 之 1



这一和弦与減七和弦不同,它对於大調和小調不是同样適宜的.在这一和弦中,由大調式的第六音与根音所構成的不协和的小七度音程,具有下降的傾向,但是像这样的進行在旋律小音階中就不妥当,因为在第六音和第三音之間就顯然有不適当的三整音的交錯关系存在.如果这个第六音純粹是一个旋律音,那末它可以作为旋律小音階中的一个音而向上移進,但这样就失去了它作为九度音时所具的和声的意义.

例 368

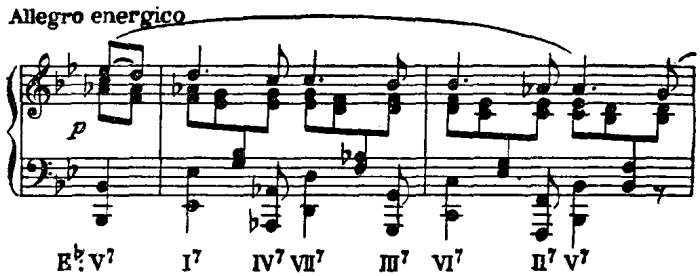


不正規的解決

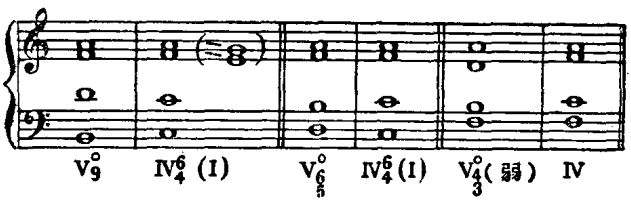
不完全的大九和弦不可能有很多种不同的解決. 解決到上主和弦的進行是弱的,因为 II 中各音都是兩个和弦之間的共同音.

解決到 III 时,这一和弦就不能作为缺少根音的屬九和弦,而成为導音上的一个七和弦了(VII_7). 这种進行在和弦的模進中最常見.

例 369　　勃拉姆斯:"叙事曲",作品 118 之 3



例 370

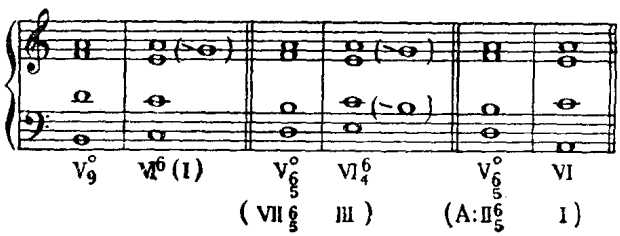


不完全的大九和弦可以解決到 IV; 但如果下屬和弦的主音在低

声部中的話，則表面上虽是不正規的解決，而实际上却是一个正規的解決．（見例 370）

下中和弦也不是一个滿意的解決和弦．如果主音在低声部中，則 VI 实际上就是 I（正規的解決）．如果 VI 用第二轉位，它就代表着 III，而 V_9° 实际上就是 VII_7．这个 VII_7 所具的非屬和弦的性質，在進行到根音位置的 VI 时也可以明顯被感覚出來，这时这两个和弦听起來就像是小調中的 II—I．

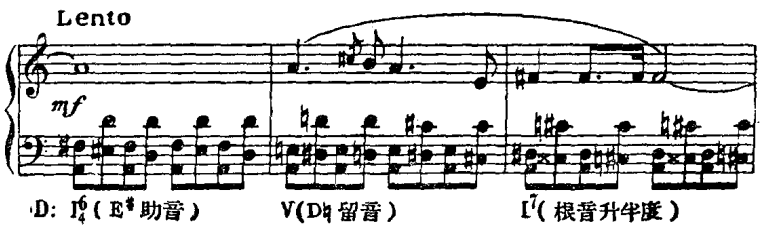
例 371



副屬和弦

不完全的屬音大九和弦作为副屬和弦时，远不及減七和弦有用；这是因为它不能作为小調主音的屬和弦的緣故．例如，我們不应把下面蕭邦的作品中的詐伪終止中的解決和弦当作"II 的 V"．上主音

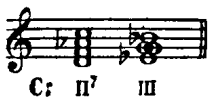
例 372　　蕭邦："序曲"，作品 28 之 2



上的屬九和弦应是一个小九和弦，在这里用了这个罕見的升半度的主音上的七和弦，增强了詐伪終止的詐伪性.（見例 372）

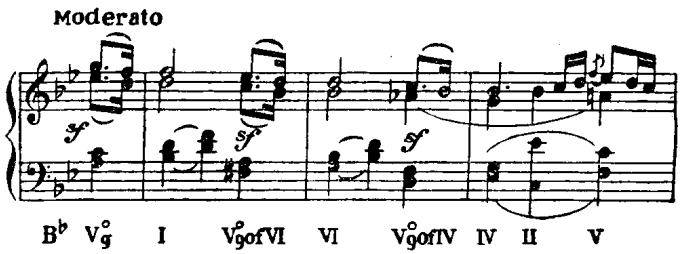
所以大九和弦的后面可以接大調中的I、IV、V，和小調中的 III、V、VI. 如果接小調中的 III，則这种类型的屬和弦实际上就等於第二音上的七和弦.

例 373



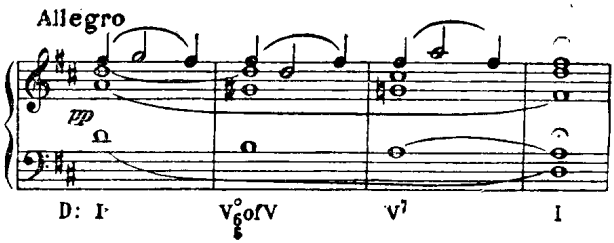
下屬音的具有大九度音的屬和弦解決到大調形式的 IV.

例 374　　莫扎特："四重奏"，克赫尔版第 458 卷



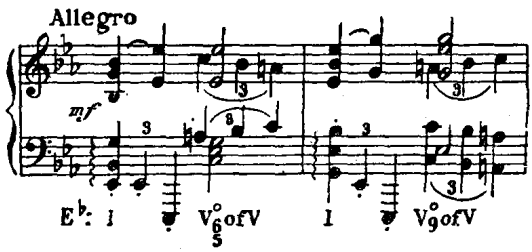
这种类型的副屬和弦中最常見的是"V 的 V°_{9}".

例 375　　弗蘭克："交响曲"

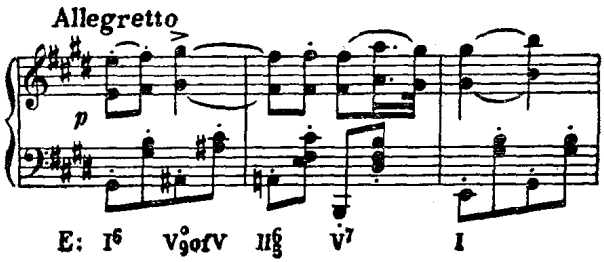


"V 的 V°_{9}"可以有不正規的解決，見下面的兩个例子，

例 376　　勃拉姆斯:"随想曲",作品 116 之 3



例 377　　舒柏特:"奏鳴曲",作品 164



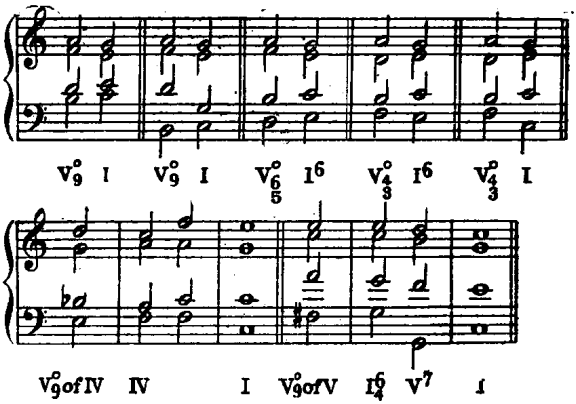
轉　調

从上述的情形看來，不完全的屬音大九和弦在轉調中用作关鍵和弦的机会並不多．它不可能像減七和弦那样有同音異名的改变．C 調的 V°_{9} 可以有下面几种解釋：G 大調的"IV 的 V"；F 調的"V 的 V"；E 調的"VI 的 V"；A 調的 II_7.

公式(試用各种調來彈奏)．(見 207 頁上譜例)

分譜的使用

学習者如已懂得应用各种譜表，那末应該把所有的練習題都用四个譜表來寫——为各个不同的声部选取各种適当的譜表．还不懂得应用各种譜表的学習者，应开始練習閱讀 C 譜表，並开始培养用分

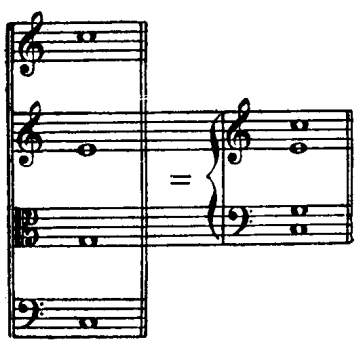


譜來做練習的習慣. 我們应該重視这方面的訓練,因为这种訓練能使我們在閱讀总譜方面臻於熟練. 当然学習者不妨先把練習題用合譜(兩个譜表)寫出,然后再抄寫在四个譜表中.

用分譜來寫習題,还有一个好处:每个声部很明顯地自成一行有節奏的旋律,这样我們就很容易看出音乐的横的方面的結構.

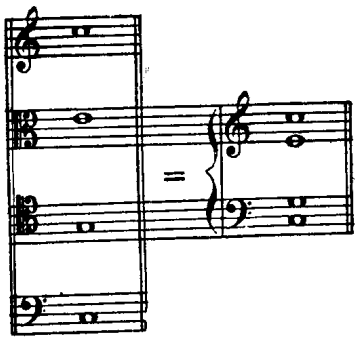
对于只会看高声部譜表和低声部譜表的学習者,最好是先应用弦乐四重奏的譜表排列法.

例 378



看慣了上面这种譜表之后，中声部譜表和次中声部譜表可以移到它們在声乐中的適当的位置.

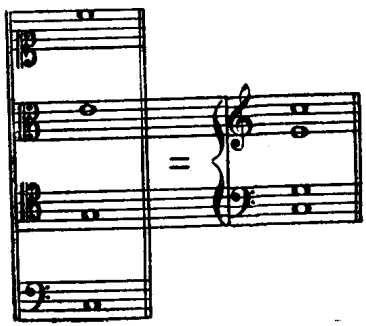
例 379



最后，高声部也用 C 譜表，就完成了四个譜表的結合. 这是标准的版本中所采用的正規的譜表排列的式样，例如巴赫作品的該賽尔沙夫特版本就是这样排列的. 故閱讀各种譜表和总譜的能力是一种实际的需要.（見例 380）

其他各种譜表也可以作为練習之用，只要在应用的过程中心里时常記住这是为了研究和声. 次高声部譜表和上低声部譜表是用在

例 380



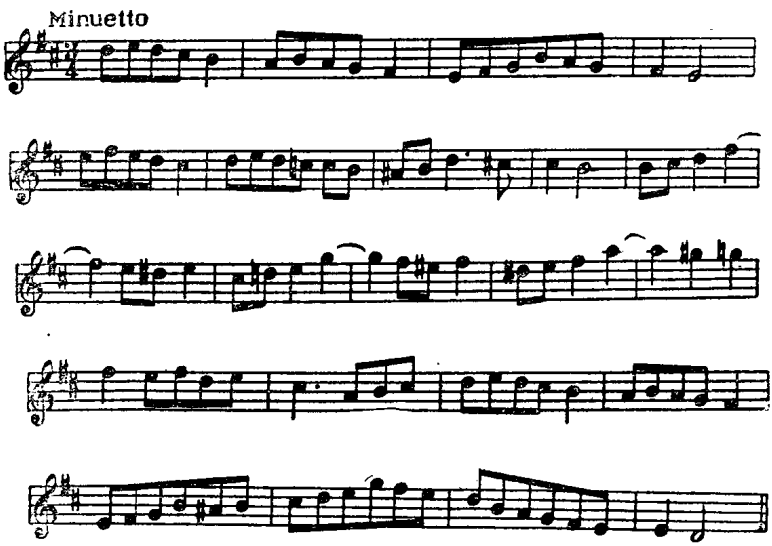
移調的寫法中的，这在作曲家的作品中有时可以看到.

練 習 十 七

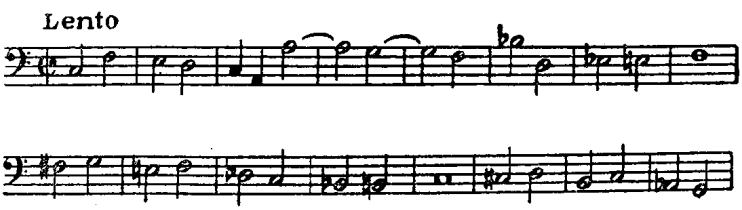
一、寫出三个不同的乐句，用來說明以旧調的不完全屬音大九和弦作为关鍵和弦的三种不同的轉調.

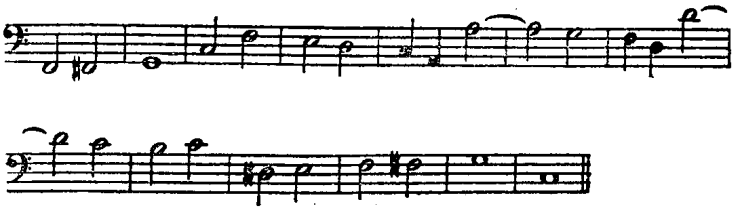
二、以V_9°的不正規解決來作試驗，使它解決到基調中其他每一个和弦，並評鑑每次所構成的進行中的和声節奏与声部進行的效果.

三、为下面的旋律配置和声，在適当的地方应用V_9°和它的轉位：



四、为下面的低声部配置和声：

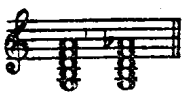




第十八章　完全的屬九和弦

完全的屬九和弦的兩种形式(大調的与小調的)，远不如不完全的屬九和弦的兩种形式那样常用.

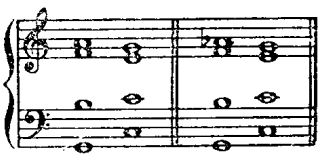
例 381



这种由五个音構成的和弦用在四部寫作中时，必須略去其中一音，而通常是略去五度音. 就对位來說，这个五度音並不像和弦中其他各音那样重要，因为它沒有强烈的傾向，而且略去这个音似乎也不致影响屬九和弦的具有特征的音响.

略去五度音以后，这一和弦的正規解決如下式:

例 382

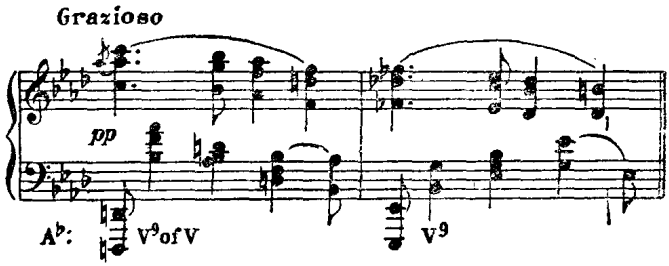


可是在实际寫作中，各声部的旋律進行不包含这一和弦中所有的音的情形是很少有的.

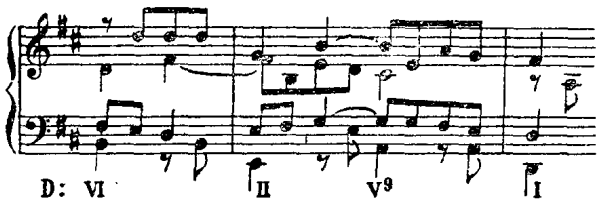
十八和十九世紀的作曲家对这个完全的屬九和弦的处理法，可以分为下列三种·

一、把九度音当作任何一种和弦外音，使它在和弦本身得到解决以前先解决到音階中的第五音．它往往是一个倚音，在这种情形下和声的音色非常顯著，但即使这个音在節奏上是弱的，听者也能辨識到它的和声的含义．

例 383　　勃拉姆斯："間奏曲"，作品 76 之 3

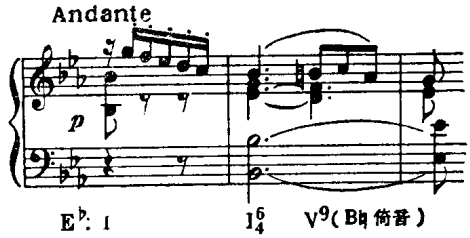


例 384　　巴赫："平均律鋼琴曲四十八篇"，下卷，"賦格曲"之 5

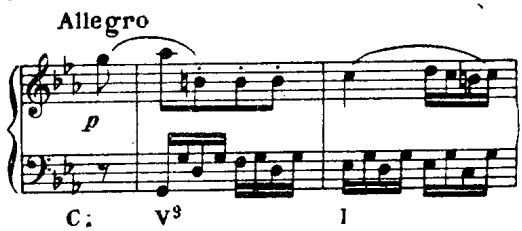


二、把九度音当作含有眞正的和声意义的一个和弦音，但在变换和弦时，它可能就此消失．这种对九度音的处理法十分重要，在古典音乐中相当常見．这实在就是不协和音沒有得到解决的意思，这种法則在一般寫作中並不应用在其他的不协和和弦上．这个九度音仿佛被看作屬音音响中的一个泛音，因为它在泛音列中所占的位置太高，所以不必与和弦的七度音一同求得解决．在这种对九度音的处理法中，根音的進行比旋律的活动要慢得多．

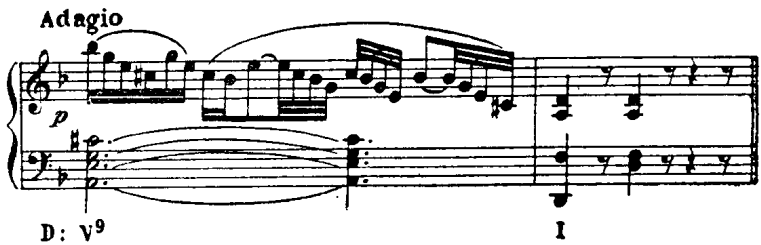
例 385　　莫扎特:“交响曲”,克赫尔版第 550 卷



例 386　　贝多芬:“钢琴协奏曲”,作品 37

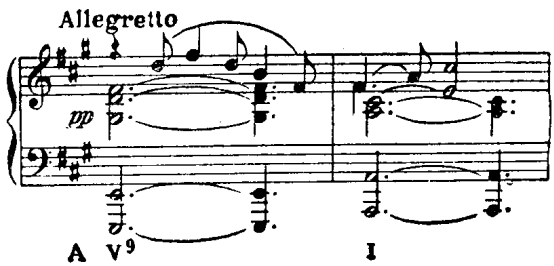


例 387　　贝多芬:“四重奏”,作品 18 之 1

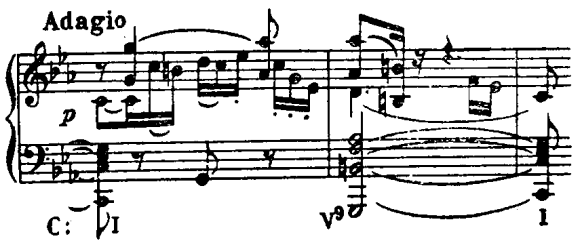


三、最后一种处理法是：把九度音当作一个正常的不协和的和弦音，使它解决到其次的和弦中的一音.

例 388　　弗蒙克:“小提琴奏鸣曲”

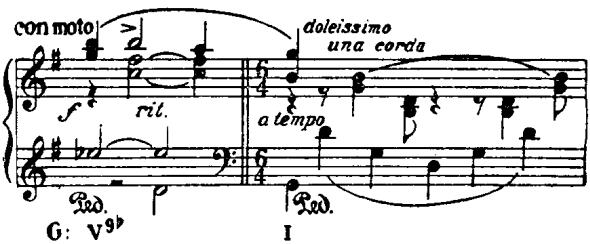


例 389　　貝多芬:“第三交响曲”



在下例中，声部的進行由於鋼琴踏瓣的效果而多少有点听不出來．随着九和弦的解决而產生的，除了音域和進行的改变以外，还有从强音到“極柔和”的强弱的改变．

例 390　　李斯特:“彼特拉克的短詩”



从上面的选例中我們可以看出：小九和弦可以解决到大調的主和弦，也可以解决到小調的主和弦．至於大九和弦，不論完全的还是不完全的，只能解决到大調的主和弦．

屬音大九和弦在作曲家的一般寫作中还有更多的限制．这一和弦所代表的和声色彩和風格，是屬於以和声为主的时期的末期，而不是屬於十八世紀的．这一和弦的上述第三种处理法，直到十九世紀后半叶才經常被采用．那些不常見的平行進行的九和弦的例子，当然不能作为一般和声寫作的范例，而应視为到后來才被采用的例外的寫作方式．

准　备

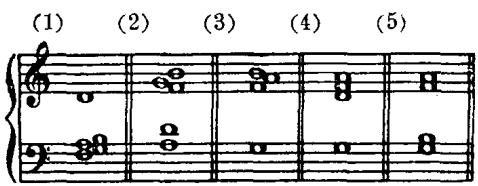
屬九和弦的出現，像其他一切屬和弦一样，有时有准备，有时沒有准备.

和弦中各音的排列

如果九和弦中有根音存在，而該和弦又具有通常的和声意义的話(上述第三种情形)，那末我們須注意把和弦中的九度音放在根音上面与根音相距至少九度的地方. 在实际寫作中，一般人从來不把九度音放在根音的下方，且往往喜欢把導音放在九度音的下方，而不願把它放在九度音的上方.

当然我們可以使和弦中各音緊湊在一起，讓所有的音都出現在一个八度的音域之內. 如果一个和弦中含有音階的七个音中的五个，这个和弦的效果就不是一个九和弦，而是一个以二度音程構成的和弦. 这种以二度音程構成的和弦，在二十世紀中称之为"音羣".

例 391

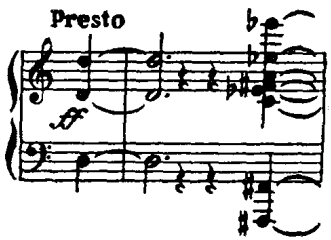


我們看上面的几种排列：第一种听起來不像一个九和弦；第二种排列式样通常应該避免，因为根音高於九度音；第三种比較具有屬九和弦的特征的音响，不过也不是一个理想的屬九和弦，因为其中的九度音出現在導音的下方；第四种排列式样中略去導音，借以說明導音在九和弦音响中的重要性；第五种是最普通的一种排列法. 学習者

应將这些和弦在鋼琴上奏出，並仔細比較其和声效果——这样做是很有益的.

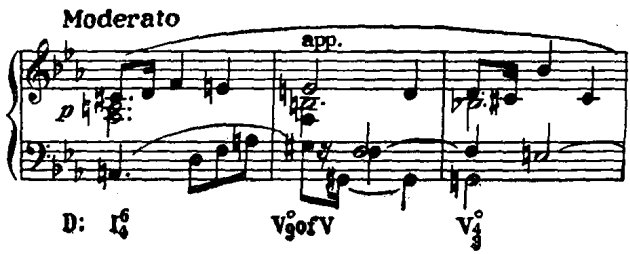
下面的和弦具有特别粗糙的音响，这主要是因为排列的关系.

例 392　　貝多芬："第九交响曲"



根音可以出現在小九度音的上方，作为七度音的倚音，具有和弦外音的效果. 这种情形並不罕見，我們应把这样的和弦看作減七和弦，而把根音看作和弦外音.

例 393　　蕭邦："馬祖卡舞曲"，作品 56 之 3

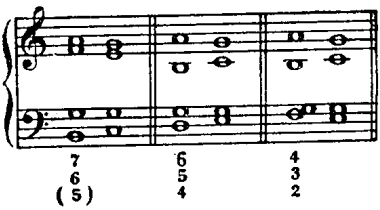


轉　位

轉位的完全屬九和弦，在以和声为主的时期中难得見到，但也可以找到偶然的例子. 如果要保持和弦的具有特征的音响，那末在轉位中排列各音时，必須遵守关于九度音、根音和導音的相对位置的規律.

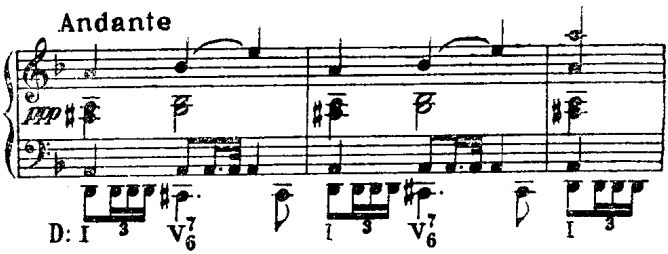
用数字來为各种轉位标明低声部时，和弦中各音排列的位置並沒有表明在內，那些阿刺伯数字所指示的，僅是安排和弦时所用的各个音而已.

例 394

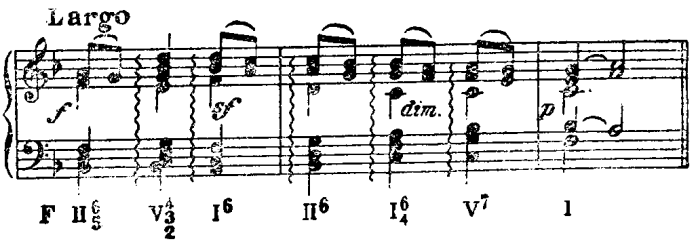


第四轉位不能用，因为在这种轉位中，势必把九度音放在根音的下方. 把五度音放在低声部中的第二轉位，不像其他兩种轉位那样常用.

例 395　　拉罗："西班牙交响曲"



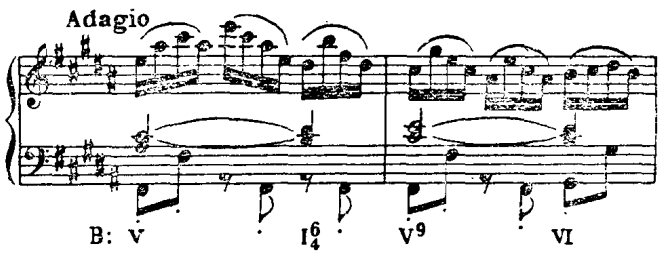
例 396　　海頓："奏鳴曲"



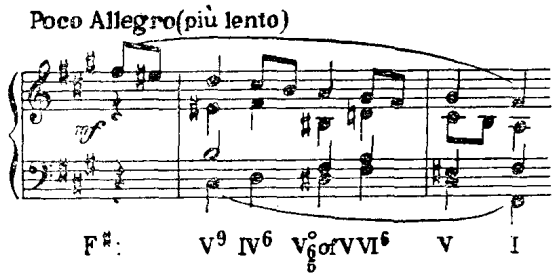
不正規的解決

学習者应該以 V_9 來作試驗，使它進行到某調中其他各个和弦，並判断每种進行的对位的价值及和声的效果．作曲家的作品中的不正規解決，也应随时留意。这些和弦的連結不一定都能称为解決，因为九度音有时沒有得到解決，有时被用作和弦外音．举数例如下：

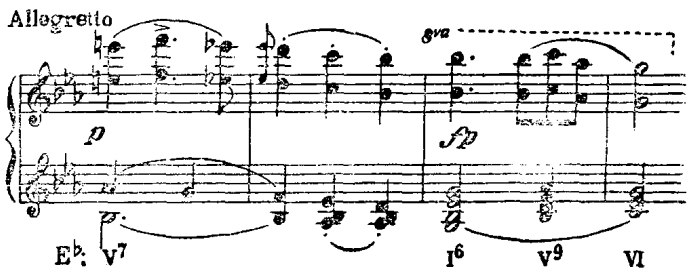
例 397　　海頓："弦乐四重奏"，作品 64 之 2



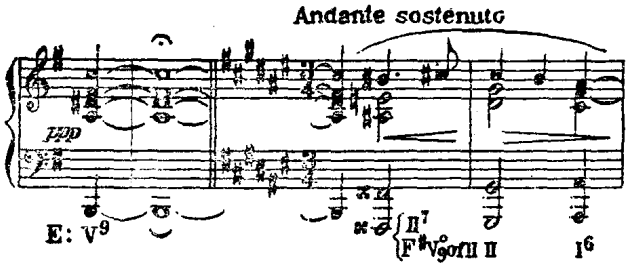
例 398　　弗蘭克："交响变奏曲"



例 399　　舒柏特："奏鳴曲"，作品 122



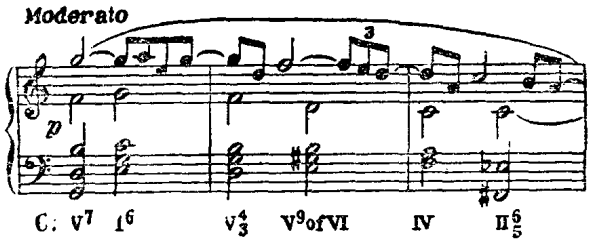
例 400　　李斯特："奏鳴曲"



副屬和弦

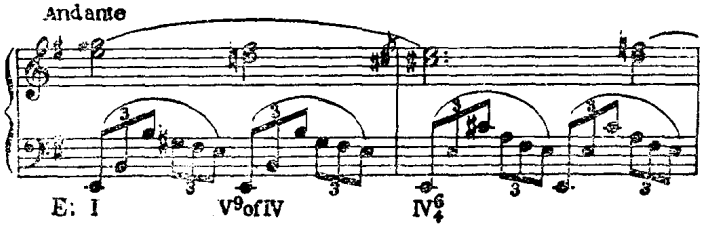
完全的九和弦可以用作副屬和弦，只是有一个限制：大九和弦不能進到小調的主和弦．副屬九和弦的不正規的解決偶尔也被采用，見下面的例子：

例 401　　瓦格納："歌唱大师"，第三幕

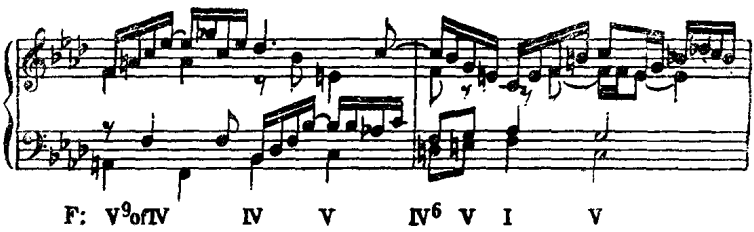


下面再举一些关于九和弦用作副屬和弦的例子：

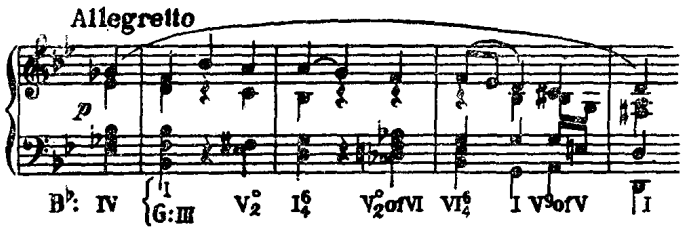
例 402　　蕭邦："夜曲"，作品 72 之 1



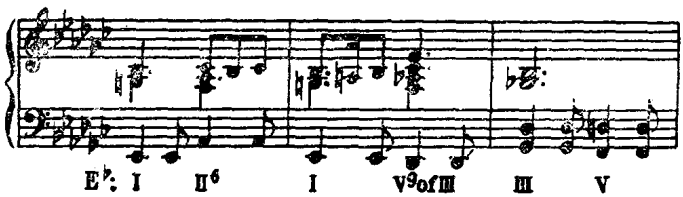
例 403　　巴赫:"平均律鋼琴曲四十八篇",上卷,"前奏曲"之 12



例 404　　弗蘭克:"交响曲"



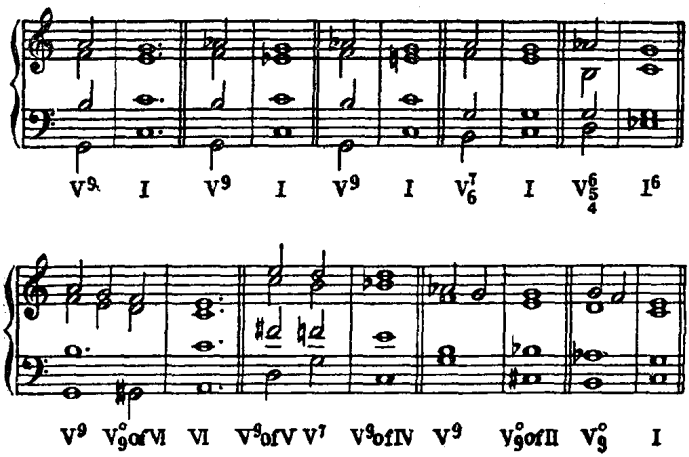
例 405　　莫索尔斯基:"死神小夜曲"



轉　調

九和弦用在轉調中时,也具有一切屬和弦所具的不便之处:关鍵和弦最好不要用新調中的屬和弦. 所以我們还是把它用作新調的副屬和弦, 或同时作为新旧兩調的副屬和弦, 較为有效. 还有一个办法,就是使关鍵和弦進到不正規的解决. 在不完全的小九和弦中,有种种同音異名的改变的可能,可是在目前的完全九和弦中,由于根音的存在,是不可能有同音異名的改变的.

公式(試用各种調來彈奏):



練 習 十 八

一、自己寫作若干个乐句，用以表明下列三种关于屬九和弦的处理法:

(1) 把九度音当作一个旋律中的和弦外音.

(2) 把九度音当作一个沒有得到解决的和弦音.

(3) 把九度音当作一个正常的屬于和弦內的不协和音.

二、把下列的進行用四部和声寫出:

(1) 降 E 調: V_9—II 的 V_9

(2) G 調: II 的 V_9—V 的 V_9

(3) A 調: $V_{9\flat}$—V 的 $V_{9\flat}$

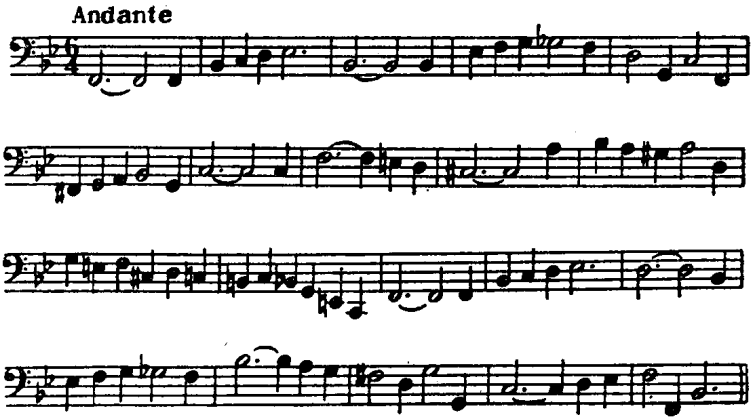
(4) F 大調: VI 的 V_9—IV

(5) 降 B 調: V_9—VI

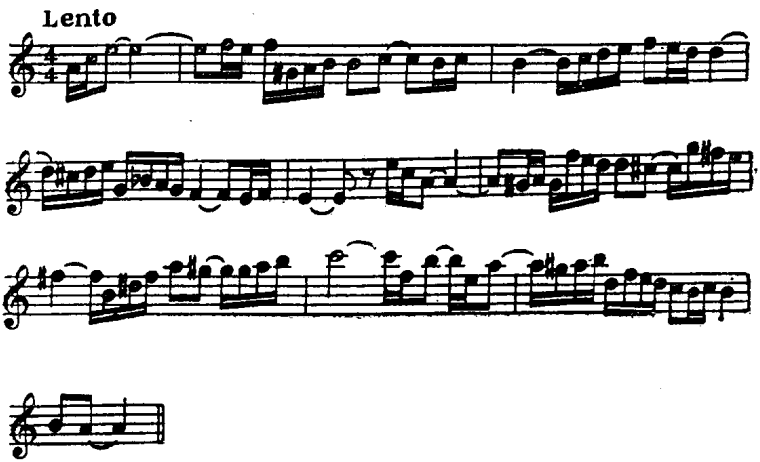
三、試寫出一个从 G 大調轉到 F 大調的乐句,其中的关鍵和弦

是一个大九和弦，且同时是兩調中的副屬和弦.

四、为下面的低声部配置和声：



五、为下面的高声部配置和声：



第十九章　模　進

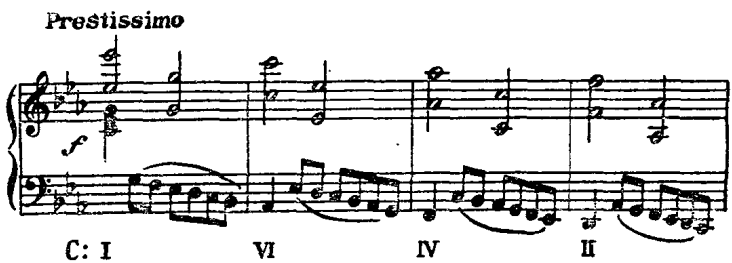
所謂和弦的模進，是指一个旋律的、節奏的与和声的型式所作的有系統的移位；这是音乐中关于發展的一个方法．音高上的改变使这种反复所具的統一性可以得到变化．模進往往成为才能較低的作曲家的藏拙和取巧的方法，但是被优秀的作曲家所采用时，却具有很大的效果．我們仔細分析音乐作品时，往往会發現有許多片段是以模進为基礎的，而这些片段初看之下似乎並不是模進的．这种情形在賦格曲中、交响曲的發展中、以及在轉調的部分中常可見到．

我們在这里所要研究的，主要是各种模進的和声背景，我們所要注意的也是那些結構明顯的模進．

最初的型式

在模進中用來作有系統的移位的"型式"，可以有各种变化．这种型式可能很短，只含有一个在單独的和弦上構成的簡短的动机；也

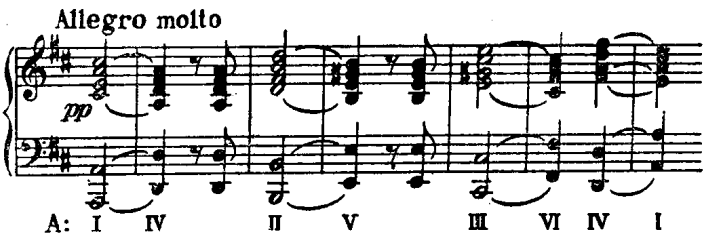
例406　　貝多芬："三重奏"，作品1之3



可能很長，甚至包含一个完整的乐句．我們只用一个和弦为背景虽然也可能寫一个有价值的型式，但这种型式比較缺乏和声的趣味，而且它的模進的效果主要是依靠对位的安排而决定的．（見例 406）

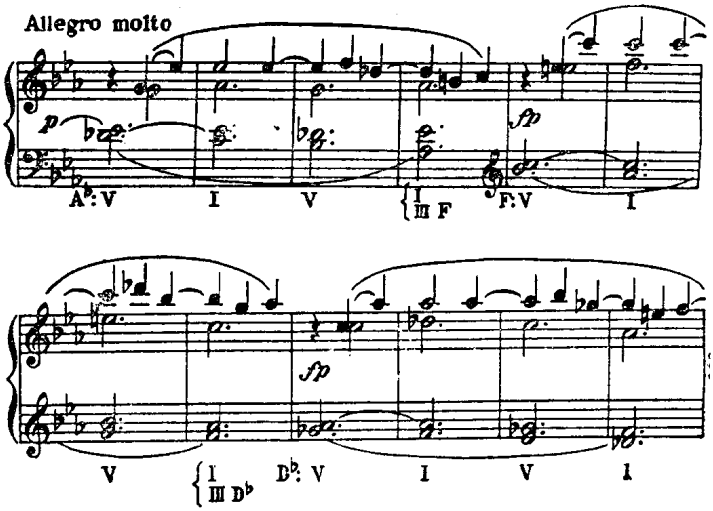
模進的型式大都包含兩个和弦．在下例中，兩个和弦都是簡單的三和弦，其根音相距四度，这是最普通的一种强進行．

例 407　　莫扎特："兩架鋼琴合奏的奏鳴曲"



如果模進的型式很長，我們就不容易听出它是模進，不像那些較短的型式，一听就知道是一个單位．一个簡短的乐句可以用來作为模進的型式而得到良好的結果．

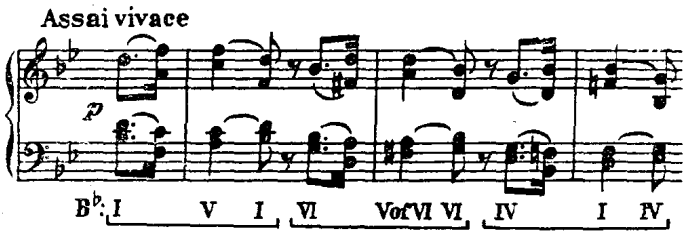
例 408　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 10 之 1



和声的節奏

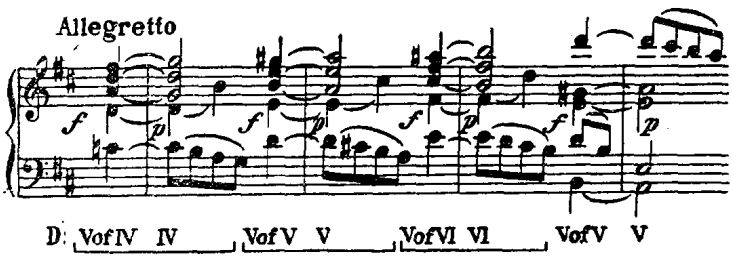
模進的型式所用的和声公式，由于根音進行、时值、以及其他因素的差異而自有其節奏形式．例 407 的型式中所示的，是从强到弱的簡單的節奏．例 408 的節奏是：强—弱—弱—强．如果節奏型以弱拍开始，結果所構成的模進就会比較流暢些．

例 409　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 106



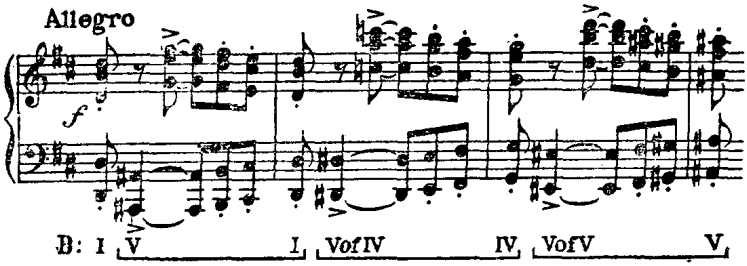
弱拍有时也相当有力，它足以引起旋律節奏上的切分．我們应該注意：在下例中，和声的節奏与節拍相符，而旋律的節奏的重点則在小節的第三拍上．

例 410　　莫扎特："五重奏"，克赫尔版第 593 卷



如果弱拍較長，而后面跟着一个短促的下拍，那末節奏中那种向前急進的印象就更明顯．

例411　　勃拉姆斯："間奏曲"，作品10之3



模 進 的 長 度

一般人認为：一个型式如果只移位一次，是不能構成模進的，要等到最初的型式在第三次出現时，才足以建立有系統的移位．但在另一方面，我們可以看到，作曲家在使型式第三次出現之后，往往用变化來打断它，或根本不再讓它繼續出現．我們不想从这里归納出一条美学原則來；我們可以把上述的規律作为观察所得的实际現象．

关于上述的規律，当然也有例外，例如在衒技的華彩乐段以及專为訓練或表現技術而寫的作品中，模進的型式有时作多次的反复而延展下去，通过了乐器的整个音域．

移 位 的 音 程

模進的型式可以按着任何音程而向上或向下移位．选擇所要移進的音程时，須根据下面兩个情况：含有模進的那个片段須要达到怎样的和声的目标；那模進型式經移位后，前后是否連貫，宛如一气呵成．要構成一个模進，必須顧到这兩个問題．

不 轉 調 的 模 進

模進有轉調的模進和不轉調的模進兩种．在轉調的模進中，調

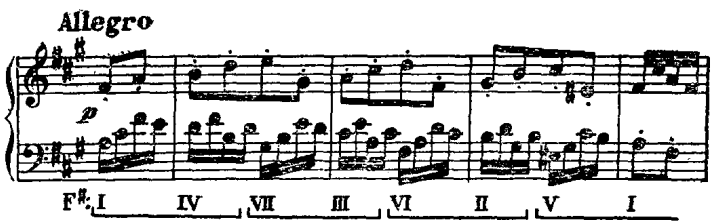
的中心音随着每次的移位而有所改变；不轉調的模進有时称为原調的模進，它自始至終只有一个中心音.

在不轉調的模進中，移位时須移至原調的音階中的各个音上. 这样，模進的型式中就不免会產生一些变化，因为音階中各音之間的音程不是都相等的. 例如在例 407 中，和声的背景是：I—IV，II—V，III—VI. 最初的型式中包含兩个大三和弦，第二个型式中包含一个小三和弦和一个大三和弦，而第三个型式中則包含兩个小三和弦. 这一例中的移位是向上移一个大二度音程，而諸型式的交接处的根音進行是向下移一个小三度.

在不轉調的模進中，移位的音程也可能有变化. 我們看例 409，第一次移位是移下一个小三度（从大調中的 I 移到 VI），而第二次移位是移下一个大三度（从大調中的 VI 移到 IV）.

上述的兩种变化，在下例的按二度下行的模進中都可看到. 在这一整段音乐中，根音均按四度進行，除了从 VI 到 II 以外，其他都是完全四度.

例 412　　帕拉第斯："奏鳴曲"

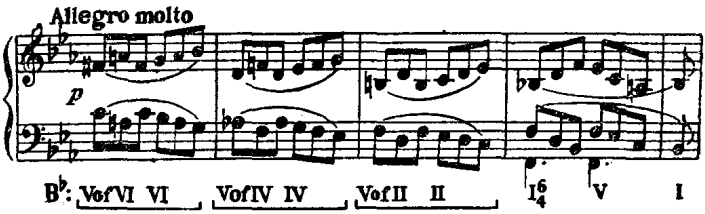


副屬和弦

在不轉調的模進中采用副屬和弦，可以因了主調以外的音的出現而增加和声的色采，又可以使乐曲具有不协和音的節奏因素，且能

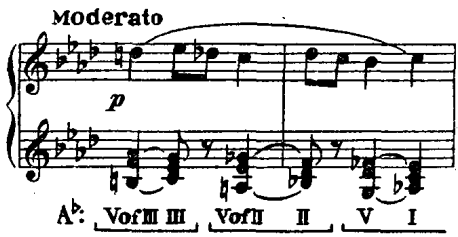
加强構成模進型式的一組和弦的統一性.

例 413　　貝多芬:"奏鳴曲",作品 7



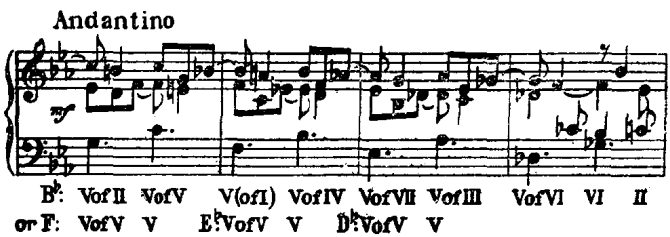
在下面的簡短的模進中,根音一直按着完全四度移進,时間的間隔是一拍. 每个副屬和弦与它的解決自成一組, 这样就違反了原有的$\frac{3}{4}$節拍而把和声的節奏划分成$\frac{2}{4}$的節拍.

例 414　　蕭邦:"馬祖卡舞曲",作品 24 之 3



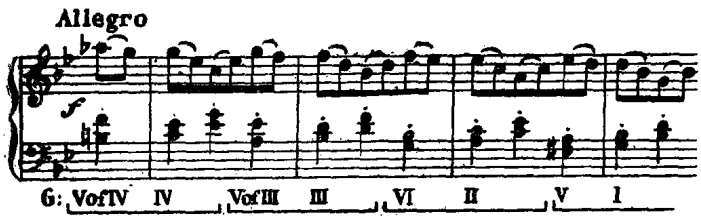
如果模進中的每一个和弦是其次一个和弦的屬和弦的話, 这种模進的調性就不明确, 我們不一定会感覚到这种模進是屬於一个調的.

例 415　　亞·斯卡拉蒂:"賦格曲"



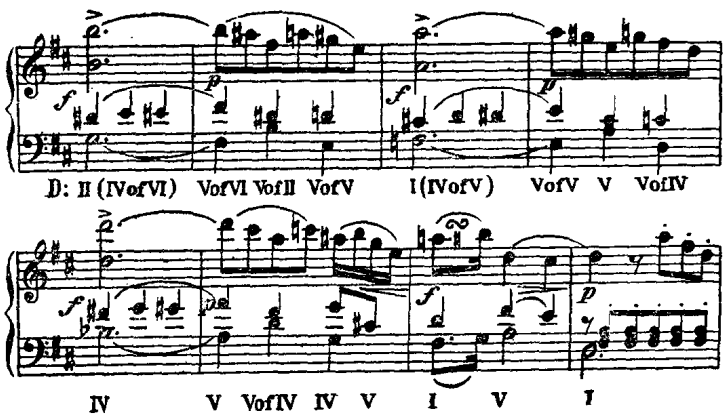
在下面的模進中，当模進的型式在第三次出現时，用的不是副屬和弦，因为小調中的上主三和弦是一个減三和弦，不能作为暫时的主和弦.

例 416　　海頓："弦乐四重奏"，作品 76 之 4



有些模進中虽含有比副屬和弦更能暗示暫时的中心音的和弦，但我們听起來却仍然感覚到調的統一性. 下例中的顯著的和声特征無疑地是：B 調、A 調和 D 調中的强有力的半終止的感覚. 我們可以把每一模進型式的第一个和弦分析为基調中的一个普通三和弦而把它所具的下屬和弦的性質撇开不管. 从这里我們可以看出，副屬和弦的原則可加以擴展而得到其他的副和弦. 在这里，D 調的 II 可

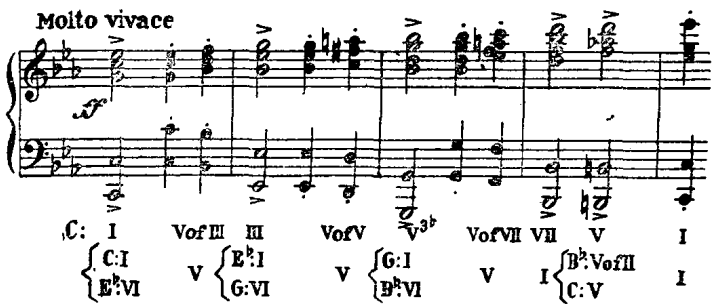
例 417　　莫扎特："米奴哀舞曲"，克赫尔版第 355 卷



用作"VI 的 IV"，I 可用作"V 的 IV"．（見例 417）

如果这些暫时的主和弦本身在主調中不是適宜的和弦，那就会產生轉調的印象，不过这种轉調往往只發生在瞬息之間，所以我們通常不当它是轉調，而寧願勉强地用主調來解釋这一和弦．下面的例子可以作兩种分析：一、我們当它是不轉調的，但必須把屬音上的小三和弦以及降半度的第七音上的三和弦看作暫时的主和弦．二、在四个快速度的小節中，中心音改变了四次，最后回复到原來的 C 調．学習者最好用上述的方法來分析相仿的实例，並自己評判一下，哪一种分析宜乎用來說明例中的和声效果，哪一种不宜．

例 418　　威柏："自由射手"的"序曲"

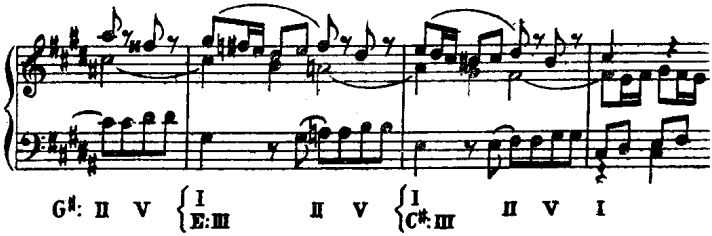


轉調的模進

最普通的轉調的模進含有三个調．最后並不回复到最初的型式所屬的調．轉調並不發生在模進的型式中，而是把模進型式中的最后一个和弦用來作为关鍵和弦．这种轉調称为"經过轉調"，因为所轉入的新調並沒有持久性．經过轉調表示轉到第三个調（亦即最后的調）时所經的一个階段．經过轉調不一定發生在模進中，但在轉調的模進中，确实含有一个最普通的經过轉調．（見例 419）

在例 419 中，轉入 E 調的轉調是一个經过轉調．內声部中的留

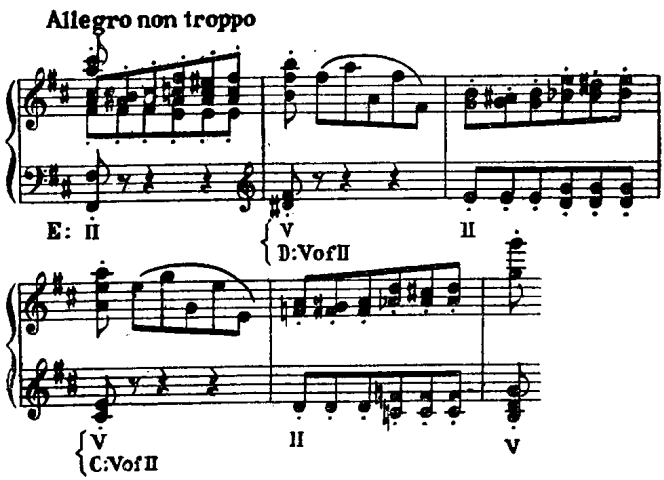
例 419　　巴赫："平均律鋼琴曲四十八篇"，上卷，"賦格曲"之 18



音可用來避免各个模進型式的最后一个和弦所具的終止的效果．第一次移位是向下移一个大三度，第二次移位則向下移一个小三度，因为我們不可能把一个完全五度音程（从最初的升 G 調到最后所要达到的目标：升 C 調）分成等量的兩部分．而且在第二个調中有了調式的改变．因为 e 小調的三和弦在其他兩个調中都不是一个適宜的和弦，所以选擇了 E 大調．

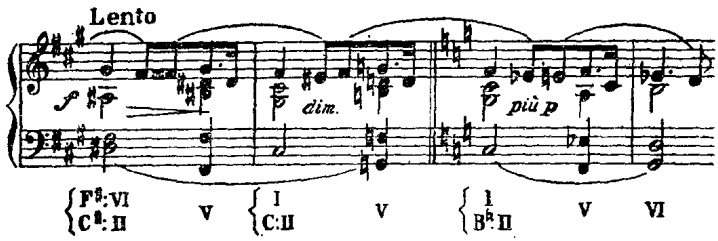
用在轉調的模進中的模進型式，往往是建立在調性明顯的和声基礎上的．要使調性明顯，並不一定要有主和弦包含在內．在例 420 中，II—V 的進行很可以用來建立三个不是密切相关的調的中心音．

例 420　　勃拉姆斯："第二交响曲"



就移位的音程來說，轉調的模進比不轉調的模進具有更多可能性．例 421 指示出各調之間的半音关系．

例 421 瓦格納："女武神"，第一幕



鍵盤上的練習

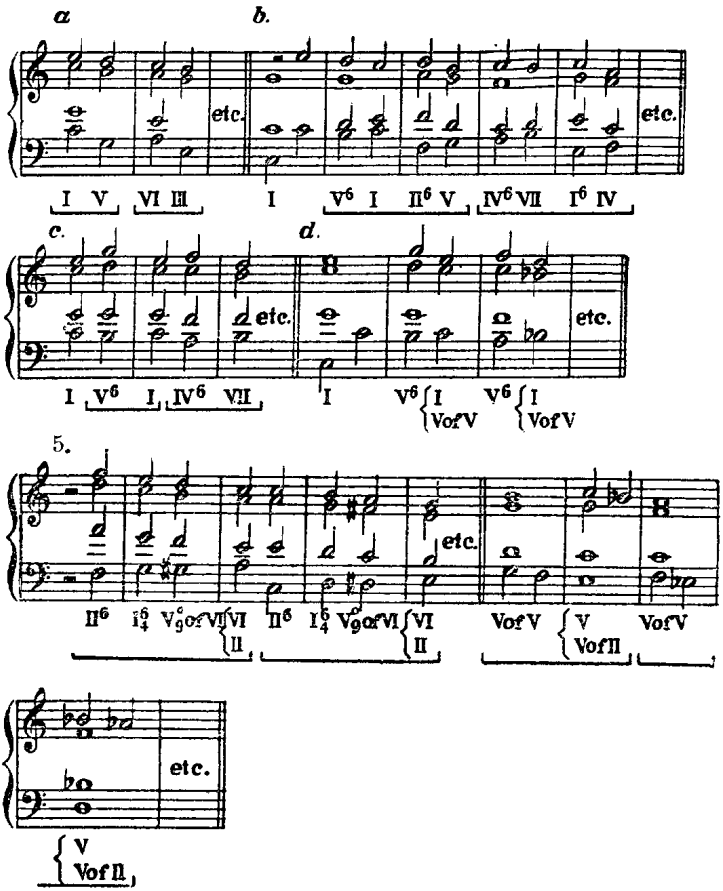
在鍵盤上作和声進行的練習时，模進是一个非常有用的方法．学習者应該用他所熟悉的一切和声公式來構成各种模進，並把这些模進在鋼琴上尽鍵盤的音域彈奏出來．学習者首先要解決的問題是要使模進的型式和移位后的型式之間有平滑的联系．虽然在某些情形下我們不能求出眞正滿意的联系，但我們可以承認这样一个原則：解答是永远存在的，而且是必須經过搜尋才能獲得的．弱的進行也可以采用，只要在節奏的体系中占有恰当的位置就行．如果把时值加長，就可便於各声部的位置的改变．在轉調的模進中，模進型式中的最后一个和弦被用來作为轉調的关鍵和弦．

我們決不需要把模進的全部式样都寫出來．模進的型式出現兩次就已足以指示全部的式样．其延續的部分可作为心智上的練習，而不是一种机械的讀譜或暗記．像在所有的鍵盤練習中一样，着重節奏的彈奏总是十分重要的，应时时刻刻都保持堅定不变的節拍，即使起初拍子很慢也不要緊．

把一个不轉調的模進的型式按一切可能的移位而逐一地擴展下去时，往往会產生一兩个在其他情況下不被采用的進行，例如具有增

四度关系的 VII—IV. 这种進行在練習中不必避免，因为在声部的匀称的旋律進行中它是合理可用的.

下面是一些模進的开端部分，試用各种的調把它們逐一在鋼琴上尽鍵盤的音域彈奏出來.



和声配置中的模進

一个旋律的声部中有模進时，在其他声部中或和声中却不一定

同时也有模進來随伴它．但我們研究和声时，最好把指定声部中的模進当作和声的模進來处理，以求得熟練地安排各种模進的能力．最要緊的是不要因为忽略了指定声部中的暗示而避免用模進來处理．我們要記住，本書的練習題中一切旋律的模進都应当作和声的模進來处理．

練 習 十 九

一、以例 407、408、415、419 的和声为背景，寫出各种不同的模進來．把速度和大体的旋律結構加以变化．

二、根据下列的要求寫出含有模進的各种乐句．

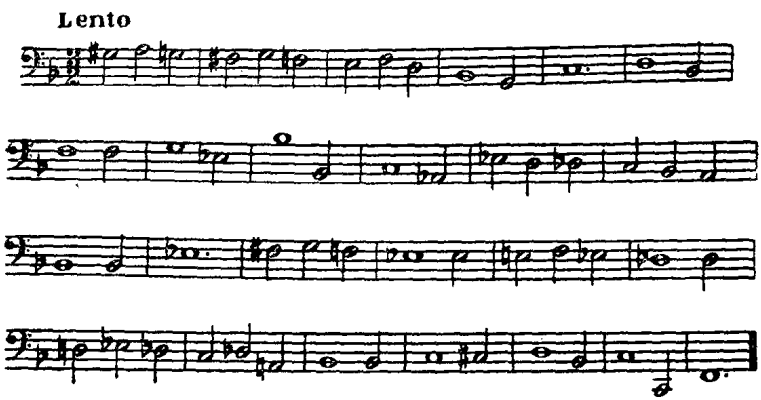
（1）一个不轉調的模進，模進的型式中包含三个不同的和弦，其中的移位是向上移三度．

（2）一个轉調的模進，模進的型式中的最后一个和弦是新調中的"V 的 V"．

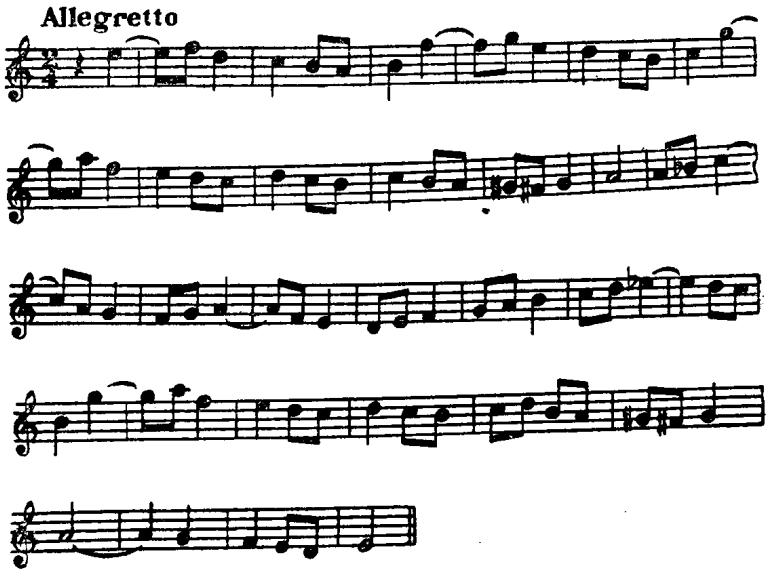
（3）一个轉調的模進，以 D 調开始，以降 A 調結束．

（4）一个不轉調的模進，其中含有減七和弦式的副屬和弦．

三、为下面的低声部配置和声：



四、为下面的高声部配置和声：



第二十章　非屬音的和弦——七和弦

在以和声为主的时期中，主要的和声素材便是三和弦以及具有屬和弦效果的和弦．就整个时期來說，沒有屬和弦性質的不协和和弦比較少見．在这个时期的初期，这种和弦还相当常見，那是对位寫作所造成的結果；但这种和弦一直沒有正式被人采用．直到十九世紀末，福萊、德比西和拉凡尔等作曲家才开始应用这种和弦，而这些作曲家的作品已經不屬於以和声为主的时期了．

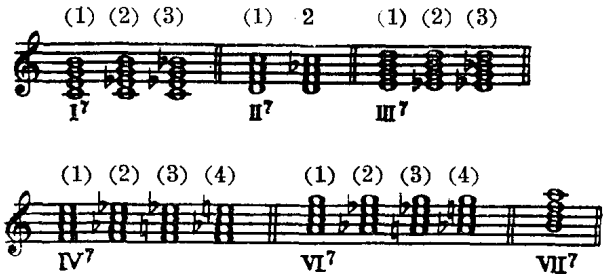
屬於屬和弦类型的和弦，究竟含有些什么因素？这是很难說的．和声的含义实在是一个慣例和習俗的問題．我們可以指出屬和弦效果的一些表面的特征，例如在根音上方相距一个大三度处有導音的出現；还有，在導音上面的七度和減五度音程加强了導音的印象．在沒有解决和弦來指示該和弦在調中的作用时，和弦各音間的音程便是决定該和弦的和声含义的因素．

只用大調音階和小調音階中的各音，我們可以在音階中除了屬音以外的各音上作出例 422 中的各个七和弦．

有些理論家把这些和弦称为副七和弦．

例中标以(1)的和弦是屬于大調音階的和弦，标以(2)的屬于和声小音階，标以(3)的屬于旋律小音階，而标以(4)的是含有小調式第六音和大調式第三音的和弦．所有这些变形都是因了音階中的音的变化而產生的，並不是具有半音变化的和弦．

例 422 非屬音的七和弦表



我們只要把每个和弦与建立在同一低音上的屬和弦（屬七和弦或不完全的屬九和弦）比較一下，就可以看出这些和弦都沒有屬和弦的性質．換句話說，学習者应研究一下：为了要把这些和弦改为副屬和弦，哪些音上須加半音的变化．

这样加以檢查以后，我們就会發現$II_7(2)$、$IV_7(3)$、$VI_7(3)$和VII_7等和弦的音程結構与屬和弦的形式相似．到底这些和弦是否为眞的屬和弦，这必須看它們的解決和弦才会明白．

余下的和弦中，有五个可以归为一类，因为它們含有同样的音程（小三度、完全五度和小七度），具有同一种音响．这五个和弦是$I_7(3)$、$II_7(1)$、$III_7(1)$、$IV_7(2)$、$VI_7(1)$．

其他的四个和弦又可归为一类，所含的音程是大三度、完全五度和大七度．大七度音程使得这一类和弦的不协和音响具有一种尖銳和刺激的性質．这四个和弦便是$I_7(1)$、$III_7(3)$、$IV_7(1)$、$VI_7(2)$．

余下的四个和弦可分为兩类，每类含有兩个和弦．$I_7(2)$和$IV_7(4)$是一类，其音程是小三度、完全五度和大七度．$III_7(2)$和$VI_7(4)$又是一类，其音程是大三度、增五度和大七度．这最后兩类和弦中都有增五度音程；因此这些和弦都帶有某种顯明的和声色彩．

辨認上述几类和弦的音响的能力，必須通过实际訓練才能獲得．

我們应把这些和弦用根音位置及各种轉位彈奏出來，並在各音的排列上加以变化，以訓練我們的听覚.

准　备

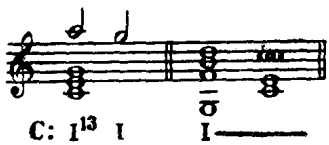
在第十三章中所講的关于不协和音的准备，同样可以適用于非屬和弦的不协和音．我們說过，我們所研究的是以和声为主的时期，所以我們的目的是要从这个时期的和声素材中去归納出各种原則來．可是在这时期中，关于不协和音的准备实在沒有任何原則可提．在某些寫作体裁中，非屬和弦的七度音通常是作为留音或重現音而出現的，但这一規例在十八和十九世紀的各种体裁中不能適用.

和弦外音的因素

要决定一个音是和弦中的一个和弦音呢，还是一个和弦外音，这是和声学的研究中常常遇到的問題．从兩方面去加以評鑑，比解决这个問題更重要．我們要再度說明：所有的和弦都是一些旋律的声部一时湊合而產生的結果．在指定的一刹那間从音乐中截取一个垂直部分，所得的必然是一个和弦；但我們發現，在这样得來的和弦中，有些能够独立，时常在各种情形下一再地出現在音乐中，而还有一些似乎不能独立，必須依附在某一个比較單純的和弦上.

下面的例子是理論分析中的兩个荒謬的極端的情形：

例 423



在第一种情形下，A 音被放在一个十三和弦的最高的声部中，而这个十三和弦是缺乏七度音、九度音和十一度音的！在第二种情形下，D、B 和 F 这三个音被算作主三和弦上的倚音．这种分析法在理論上固然还講得通，但我們也得承認这顯然是荒謬的解釋．大多数的情况中同时含有这兩种極端情形的因素．

有些非屬音的七和弦因为具有某种形式，就不一定要被分析为七和弦，但它們在和声效果上仍然有着相对的重要性．

解　決

和弦中的七度音通常是下行一級而得到解決的．就和声來說，非屬音的七和弦的正規的解決是進到其根音比七和弦的根音高一个完全四度的和弦，但 IV_7 和小調的 VI_7 則为例外，因为这兩个和弦的根音若向上移一个完全四度，便越出音階的范圍了．各种解決說明在下面．

不正規的解決也被采用，虽然在实际寫作中所看到的不正規解決的例子並不多——不像我們所想到的可能性那么多．

五度音或三度音有时可以略去，尤其当解決和弦是另一个七和弦时．在这种情况下，根音就得重复．

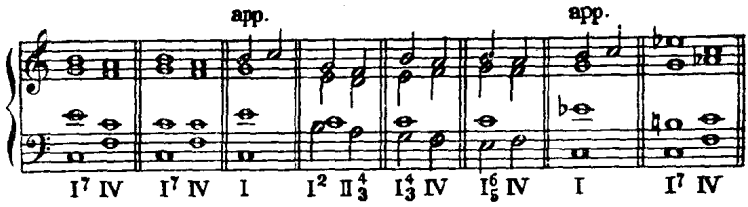
就对位上說，各种轉位和弦的解決是与根音位置时的解決大致相同的，只有一点不同，就是根音往往保持不动，而不向上移進四度．

主七和弦

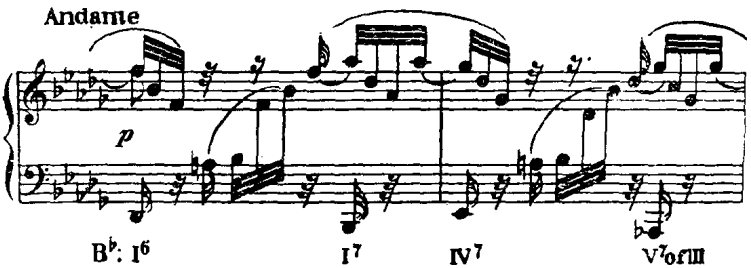
（例 424）

正規的解決是進到 IV．在小調中，我們总是采用降低半度的第七音，以便在旋律中進到小調的第六音．（見例 425）

例 424



例 425　　勃拉姆斯:"間奏曲",作品 117 之 2

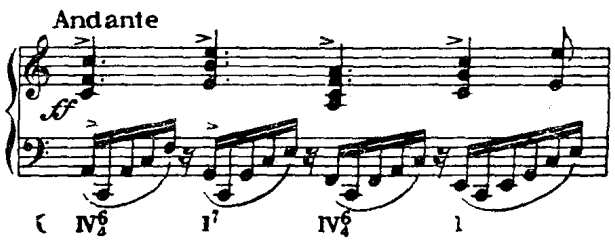


七度音也时常作为根音的八度音的倚音而出現.

最普通的不正規解決是進到 II_7, 根音留在原位, 成为其次的和弦中的七度音.

在下例中, 根音也保持不动, 使下屬和弦成为一个六四和弦.

例 426　　格利格:"奏鳴曲",作品 7

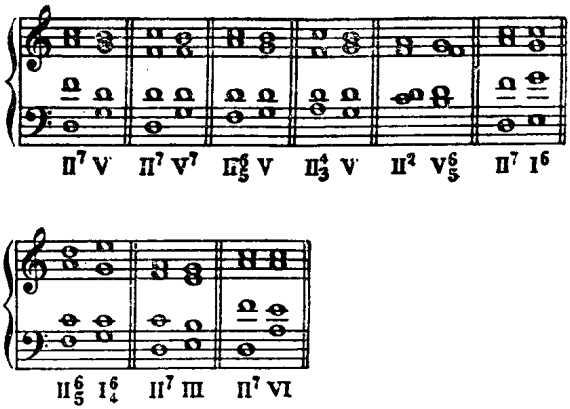


上主七和弦

(例 427)

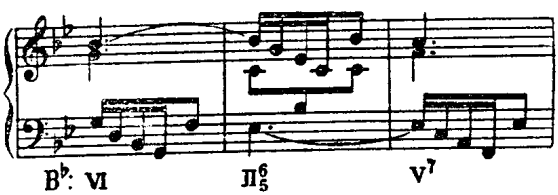
正規的解決是進到V. 这上主七和弦时常出現在終止中, 用在屬

例 427

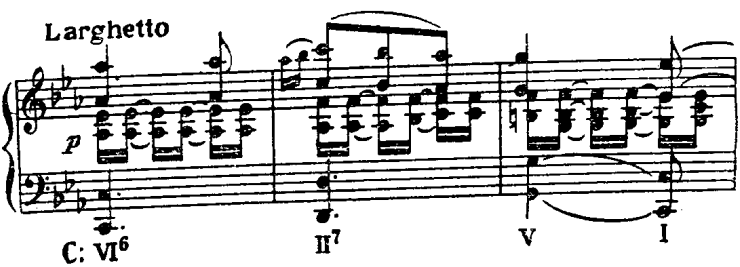


和弦或主六四和弦的前面. II_7 的小調形式(卽將上面各例中的 A 音降低半度)在大調和小調中都可采用, 但 II_7 的大調形式只能用在屬於大調的和弦之間. 不正規的解決是進到 I、III、VI 以及各种副屬和弦.

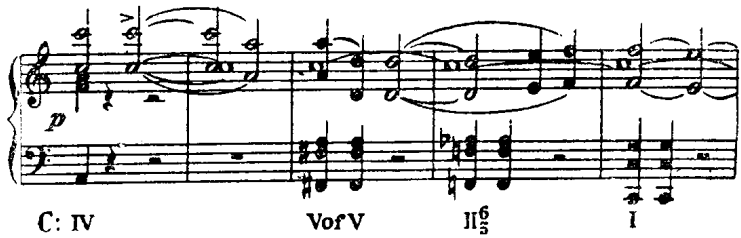
例 428　　巴赫:"三部創意曲"之 11



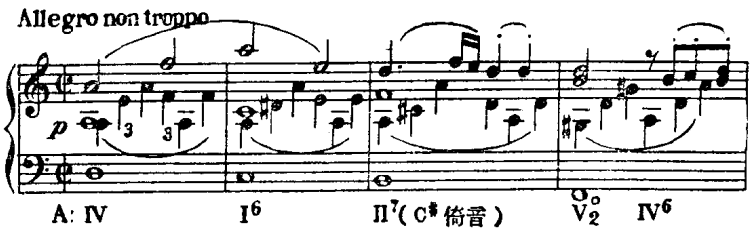
例 429　　舒曼:"第一交响曲"



例 430　　柏遼兹:“幻想交响曲”

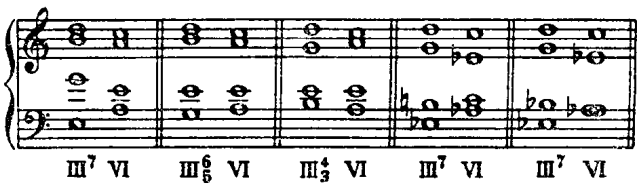


例 431　　勃拉姆斯:“弦乐四重奏”，作品 51 之 2

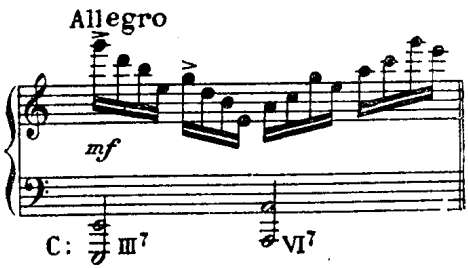


中音七和弦

例 432

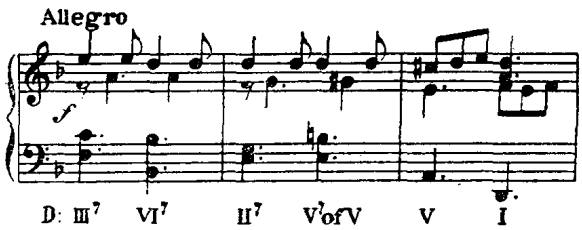


例 433　　蕭邦:“練習曲”，作品 10 之 1



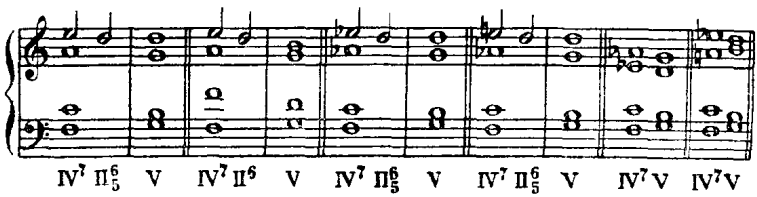
正规的解决是進到VI. 上面那兩种小調的形式在五度音的進行上是有所不同的：当五度音是導音时，就向上移進；是降半度的第七音时，就向下移進. III_7 的不正規解決是進到 IV、II 以及各种副屬和弦.（見例 433、434）

例 434　　馬特宋："吉格舞曲"



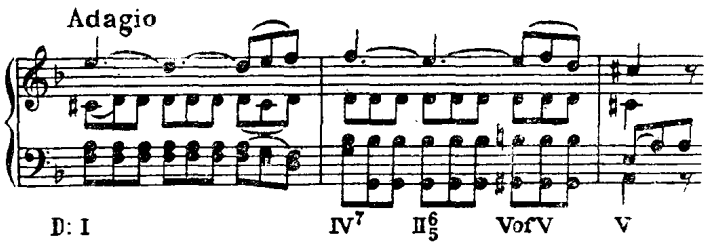
下 屬 七 和 弦

例 435



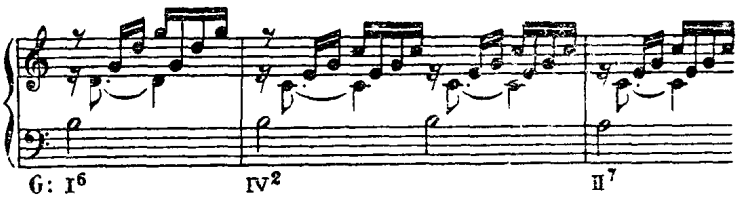
IV_7 的正規的解決不是向上移進四度，因为高四度的根音是 VII. 在大多数的情形下，七度音在其他各音進行以前先向下移進一

例 436　　貝多芬："弦乐四重奏"，作品 18 之 1



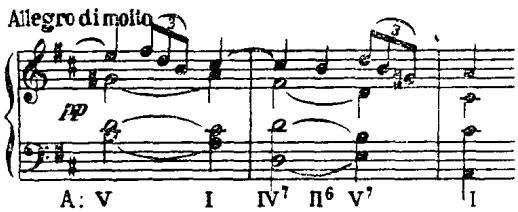
級，使該和弦成为 II_7 的一种形式，然后進行到 V．所以七度音通常是一个倚音．（見例 436、437）

例 437　　巴赫："平均律鋼琴曲四十八篇"，上卷，"前奏曲"之 1



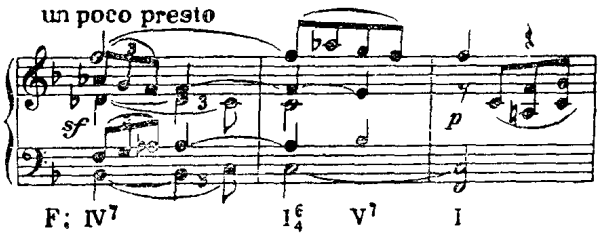
当下屬七和弦的五度音被略去时，根音就要重复，通常跟在这和弦后面的上主和弦是一个第一轉位的三和弦．

例 438　　海頓："弦乐四重奏"，作品 20 之 4



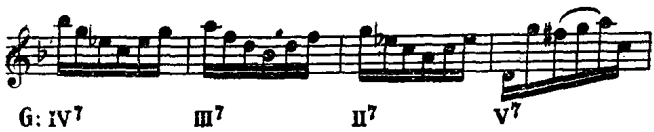
IV_7 直接解决到 V 的情形比較少見，在这种情形下，安排各声部时須留意避免平行五度．在例 435 中我們可以看到兩个这样安排的例子．下例中用了一个主六四和弦，使進行变得平滑一点．

例 439　　勃拉姆斯："小提琴奏鳴曲"，作品 108



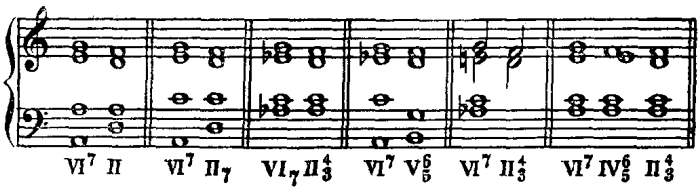
不正規的解決也有進到 I 以及某几个副屬和弦的. 下例中的 IV_7 用平行進行解決到 III_7, 这是一种很不平常的進行.

例 440　　巴赫:"無伴奏小提琴奏鳴曲"之 1



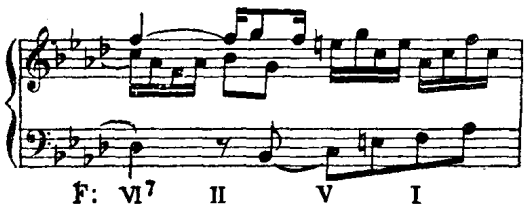
下中七和弦

例 441



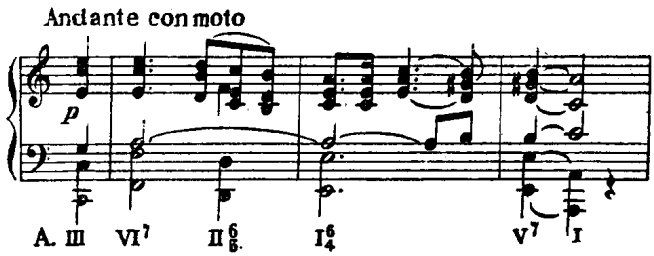
正規的解決是進到 II. 当和弦中有三度音存在时, 我們就使該音延長或重現, 成为 II 中的七度音.

例 442　　亨德尔:"組曲"之 8



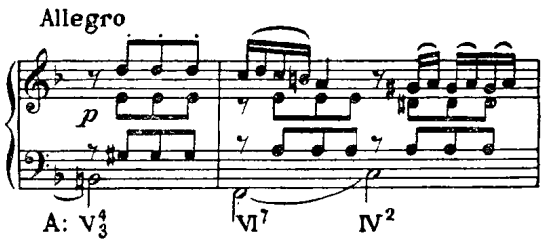
像例 441 的最后一种進行所示, 各声部在达到上主和弦以前可以通过 IV_7 的某种形式, 否則那解決和弦可能听起來既像是 IV, 又像是 II. 和声的節奏可以是从弱到强, 也可以是从强到弱. 如果是从强到弱, 那七度音就成为它的解決音的倚音.

例 443　　门德尔松："第三交响曲"



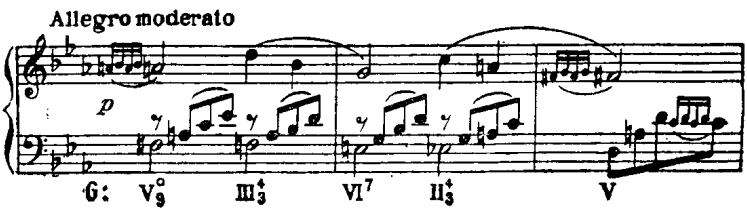
在下例中，下中七和弦不正規地解決到一个根音升高半度的下屬和弦.

例 444　　海頓："弦乐四重奏"，作品 76 之 2



含有大調式第六音和小調式第三音的 VI_7 通常出現在当其第六音是上行的旋律小音階中的一部分的时候；但有时也可能是下行的半音進行所造成的結果.

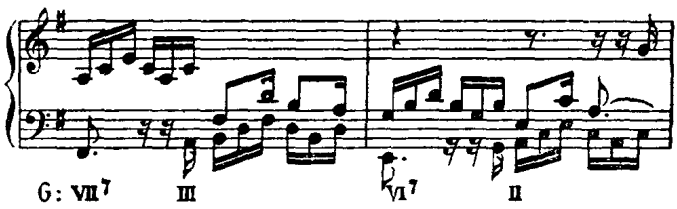
例 445　　拉莫："僕人的制服"



導音七和弦

这和弦通常是一个不完全的屬九和弦，但当它進行到 III 时，便具有非屬音的七和弦的特征.

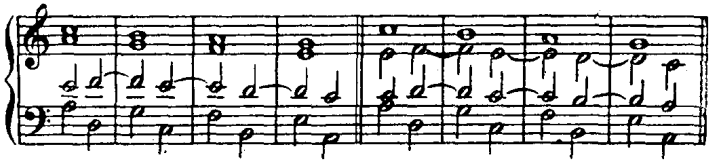
例 446　　巴赫："法國組曲"之 5，"琪格舞曲"



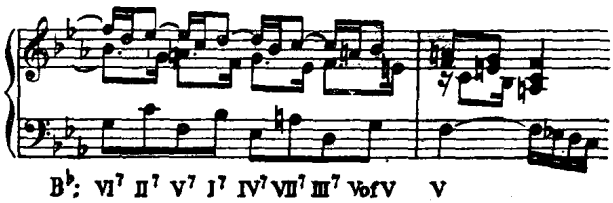
模進中的非屬音的七和弦

連續的一系列七和弦是構成不轉調模進的好材料. 那些七度音往往以留音的方式出現，且这些和弦如果都在根音位置中的話，則每隔一个和弦就有一个重复根音的不完全的和弦.

例 447



例 448　　克列勃斯："組曲"之 6，"阿勒曼舞曲"



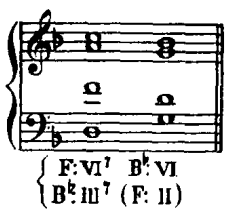
在这些模進中，留音的裝飾的解決，及其他旋律方面的变化法可以采用，所有的轉位形式也都可以采用.（見例 448）

轉　調

非屬音的七和弦在轉調中可以作为关鍵和弦. 这种非屬音的七和弦既沒有屬和弦的效果，則对於調性就不会有明顯的指示，且每一个这种和弦至少必有一个与它音响相同的其他和弦. 例如，C 大調的 II_7 也可以說是 d 小調的 I_7、降 B 大調的 III_7，a 小調的 IV_7 或是 F 大調的 VI_7.

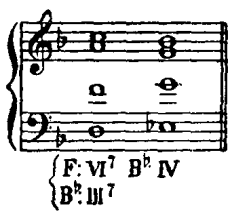
不正規的解決有时可用來确立明顯的新調. 例如在 F 調到降 B 調的轉調中，如果关鍵和弦是 F 調中的 VI_7，到降 B 調中成为 III_7，那末正規的解決和弦听起來就像是仍旧屬於 F 調的和弦.

例 449



反过來說，如果采用降 B 調中的 III_7 到 IV 的不正規解決，那末我們一听就知道有轉調發生了，因为这个解決和弦在 F 調中不是一个平常的和弦.

例 450



公　式

关于这些和弦的用于鍵盤練習的种种公式，在例 424、428、433、436、442 和 448 中並未包括詳尽．学習者应收集更多的公式，尤其是含有轉位和弦及不正規解決和弦的公式，这些公式可以自己創作，也可以从音乐名作中采集．

練 習 二 十

一、寫出一个含有模進的乐句，其中的模進型式以 II_2—III^4_3 的進行作为和声背景．

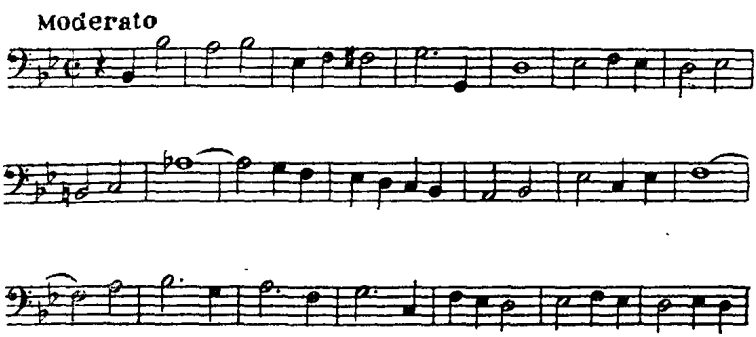
二、按照下面的指示，寫出一个包含三个乐句的乐段：

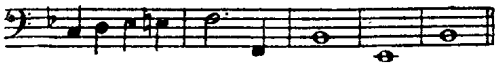
（1）第一乐句从 D 大調轉到升 f 小調，用一个非屬音的七和弦作为关鍵和弦．

（2）第二乐句中含有一个轉位的模進，用 D 調以外的一个調來結束．

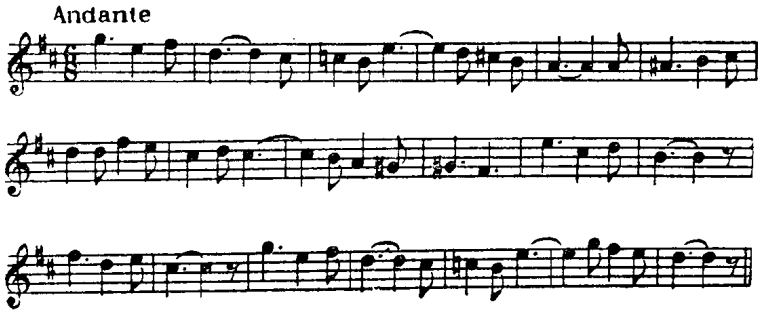
（3）第三乐句中用一个非屬音的七和弦作为关鍵和弦，轉回 D 大調．

三、为下面的低声部配置和声：





四、为下面的高声部配置和声：



第二十一章　九和弦、十一和弦与十三和弦

在和声处理的發展中，一般人自然而然地在和弦上繼續叠置三度音程，以構成更多的和弦．可是在以和声为主的时期的作曲家的作品中，却並沒有故意堆砌的現象．而且在二十世紀的这一方面的發展中，一般人还是很少把十一和弦与十三和弦当作純粹和弦來用的．

造成这种結果的一个重要因素是，四部寫作已經确立而成为旋律結構的范式．虽然在許多器乐曲中組織顯然十分复雜，但这种音乐中的声部往往可以減少，成为至多只包含四个眞正的声部．少于四个这样的声部的寫作倒不並罕見，但多于四个或五个声部的寫作是很少为作曲家所采用的．

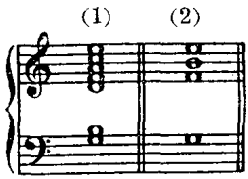
这种情形可以用和声的分析來加以証实；在和声分析这一方面，学習者自应不断地加以訓練．在寫作習題的时候，更应遵守四部和声背景的原則．第六章中所講的練習題的格式，应被采用在一切和声素材的研究中．

当一个含有五个音的和弦（如九和弦）用在四部寫作中时，其中有一个音必須略去，除非在一个声部中有兩个音先后出現．我們已經知道，屬九和弦中的九度音往往可以是一个旋律音，也可以是一个和弦音，这要看該音在和声中的顯著性而定．这种性質在非屬音的七和弦中已見到过，尤其是在 IV 中．这种效果上的曖昧性，在非屬音的九和弦以及十一和弦、十三和弦中更加顯著．如果和弦中略去了

几个音的話，三度音程叠置的那种結構的意味便減弱了，因而就使听者把較高的几个音当作依附在簡單的和弦背景（通常是一个三和弦，或屬七和弦）上的旋律音.

在下例中，我們看到十三和弦的兩种形式. 一、和弦中一个音也不略去，这种和弦所發的音响，在以和声为主的时期中很少听到. 二、十三和弦通常以这种形式出現. 把这第二种形式在鋼琴上奏出时，我們会感到那些略去的三度音（相隔三度的音）完全是未必一定存在的，尤其是 A 音和 C 音；我們还会感到，那 E 音很像是代表 D 音的，不管它实际上是否解决到 D.

例 451

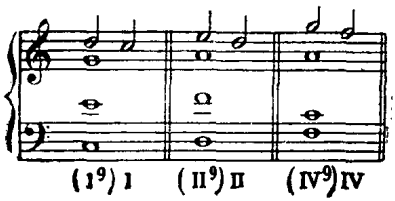


作曲家所用到的非屬音的九和弦，通常是建立在根音 I、II 和 IV 上的，很少建立在 III 或 VI 上. 这种和弦几乎总是由于一个或多个倚音或留音的出現而形成的.

倚　音

低声部上面的八度音的倚音如果在和声上相当顯著的話，便会

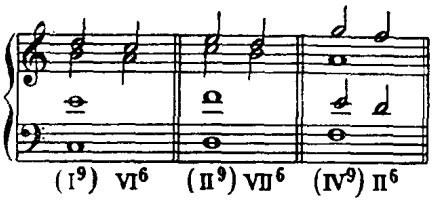
例 452



產生九和弦的效果．如果缺少七度音的話，那末这个和弦实在就是一个根音位置的三和弦．（見例 452）

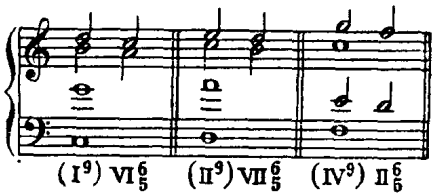
如果有七度音存在，而七度音与八度音作为二重倚音而得到解決，則基本的和声是一个六和弦．

例 453



五度音与七度音可以与九度音一同出現，代表一个第一轉位的七和弦．

例 454



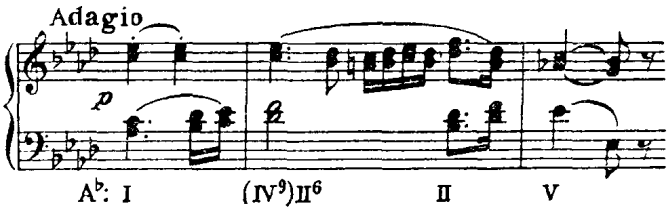
这种效果也可以用在小調中；当第七音下行到第六音时，这第七音須降低半度．

在上面的这些例子中，III_9 和 VI_9 这兩个和弦並沒有包含在內：因为这兩种和弦很少被人采用．

上面这些例子中的所有的倚音，都可能以留音的形式出現；这时，这些音就作为从前面那个和弦中連結过來的音，那末在節奏上当然是弱的而不是强的．

II 或 IV 上的九和弦是最普通的非屬音的九和弦．

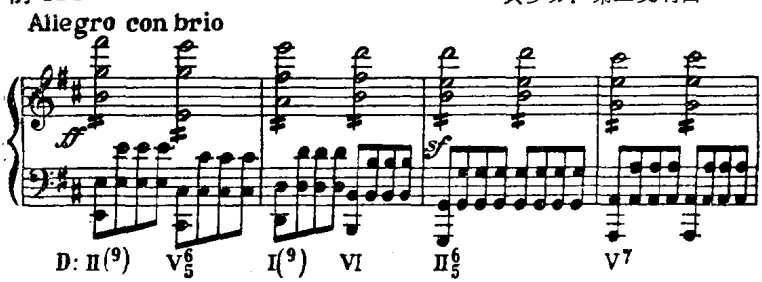
例 455　　貝多芬:“小提琴奏鳴曲”，作品 30 之 2



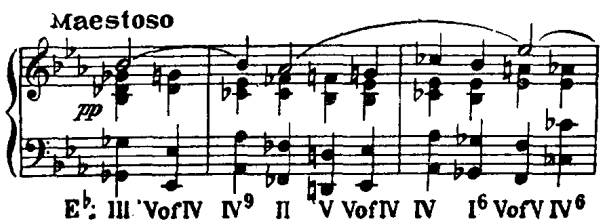
延迟解决的倚音

有时，那倚音(或留音)延迟得到解决，以致在这个旋律音得到解决之前，發生了和弦的变换．在这种情形下，非屬音的九和弦似乎比較能独立而自成一个和弦，虽然我們仍然可以明顯地感覚到这个和弦是对位的產物．

例 456　　貝多芬:“第二交响曲”

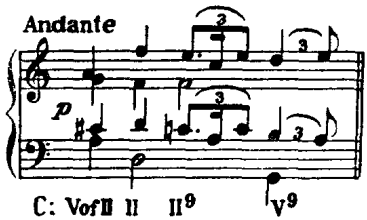


例 457　　舒曼:“第三交响曲”



下面是一个不平常的例子；其中九和弦的每一个音都發出音响，因此，所得的是一个眞正的上主九和弦的效果.

例 458　　格利格："奏鳴曲"，作品 7

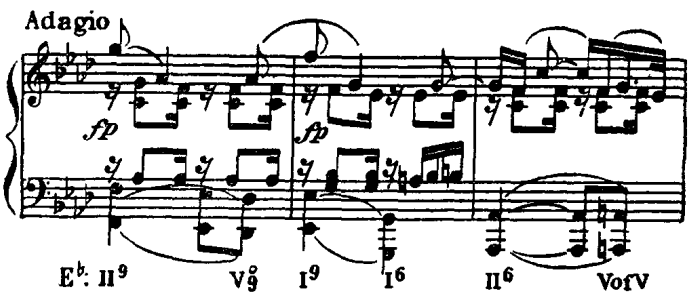


沒有得到解決的倚音

不使对位的音得到解決——这可以說是和弦的發展中的最后一个階段. 可是在非屬音的九和弦中（在十一和弦与十三和弦中也是如此），我們必須能夠辨認比較高的几个音的性質：它們都是含有解決的意味而实际上沒有得到解決的对位的音. 这种效果与用同样方法处理的屬九和弦的效果有点不同，在屬九和弦的情形下，我們可以明顯地感覚到三度音程叠置的和声結構.

在下例中，九度音在伴奏中得到解決，但这种解決与作曲者在总譜中所配成的旋律相比之下，几乎不大听得出來. 那些切分的和弦

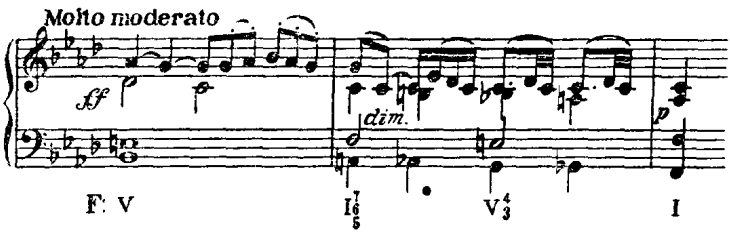
例 459　　舒曼："第二交响曲"



是由中提琴分部奏出的，而所有的小提琴（第一小提琴和第二小提琴都包括在內）都奏那个旋律．（見例 459）

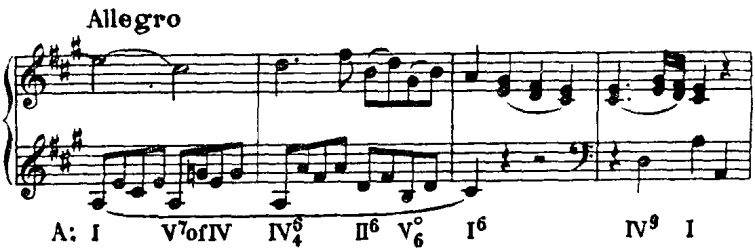
下例中的九度音，無論怎样不能說它是有解決的．而且我們要注意，这和弦是在第一轉位中．这种和弦的轉位不是常見的，因为那九度音程原來是与低声部形成的．

例 460　　弗關克："五重奏"



下例中的終止之所以悅耳，一部分是由於那二重倚音（E 音和升 C 音）沒有明顯的对位的意味之故．下屬和弦的七度音与九度音仿佛是从前面的主和弦中遺留下來的，而那一組十六分音符是裝飾的助音．

例 461　　莫扎特："鋼琴协奏曲"，克赫尔版第 488 卷



持　續　音

講到十一和弦与十三和弦时，我們联想到持續音的問題．在構成十一和弦与十三和弦时，时常要用到持續音．

所謂“持續音”，就是当和弦多次变换时仍持續在一个声部中的音．这种音往往容易使和声的節奏变为静止，但我們如果采用本身不协和而与持續音也不能协和的和弦，便可以取消这种效果．一个好的持續音应該是这样的：在某一段时間內它不能容納在与它同时响出的和声中，但在开始和結束时，它通常是和弦中的一个音．

关于持續音的使用，几乎沒有一点限制．它可以出現在低声部、上声部或內声部中．它可以是音階中的任何一音，不过最常用的持續音是主音与屬音，常常用在低声部中．

“持續音”的原意是指踩下踏瓣而在上面卽兴作曲；这一名称便是由此而來的（“持續音”的原文亦作“踏瓣”解．——譯者注）．但經过作曲家加以發展以后，結果持續音的用法有时与它的原意相差甚远．作曲家往往把这种音打断而成为節奏型，並用其他的音來裝飾，甚至使它在“反复音型”中含有主題的意味．

持續音所固有的保持調性的力使得随伴的和声可以自由变动而不致破坏調性的統一．有时可以采用二重持續音，卽主音和屬音，使調性更穩固．

在現代音乐中，持續音被看作“多調性音乐”的一个根源．当一个持續音（也許是一个二重或三重的持續音）代表着某一个調的时候，我們很容易在上面的和声中同时听到第二个調．

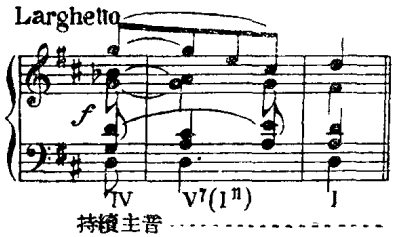
十一和弦

十一和弦与十三和弦通常所具的效果，是由於旋律中的倚音和留音的应用而產生的，同样也是由於持續音的应用而產生的．一般所用的持續音是主音和屬音．

我們可以在一个持續主音上放一个屬七和弦，由此而得到主十

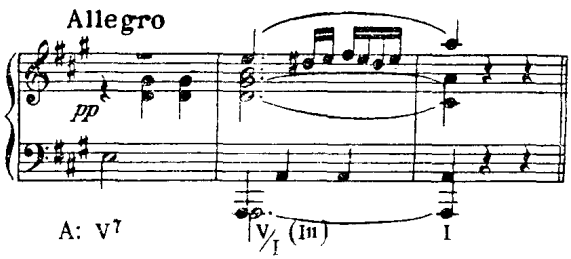
一和弦的效果.

例 462　　勃拉姆斯:"变奏曲",作品 21 之 1



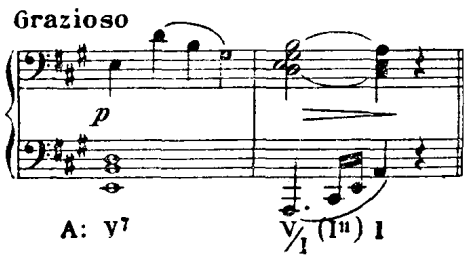
上面那种結合时常可加以節奏上的安排，使那屬和弦听起來像是主音上的倚音和弦．这样所得的結果我們称之为"上屬下主"和弦．

例 463　　貝多芬:"小提琴奏鳴曲",作品 30 之 1



有时，与上方的屬和弦同时响出的主和弦部分可能是一个实在的和弦或一組琶音．这时，主十一和弦中的每一个音都存在了，但是

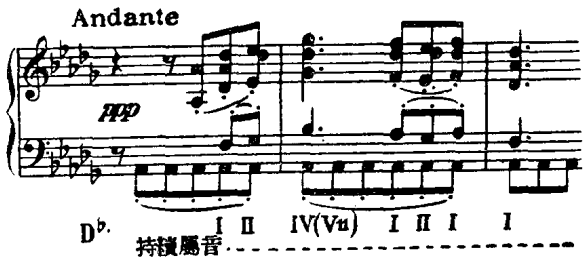
例 464　　貝多芬:"奏鳴曲",作品 2 之 2



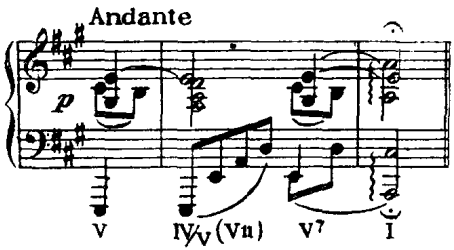
上面的三个音听起來無疑的是一个簡單的三和弦上的对位的音，而不像是和弦音.（見例 464）

通常所謂屬十一和弦，往往是在一个持續屬音的上方响出的下屬和弦.

例 465　　勃拉姆斯:“奏鳴曲”，作品 5

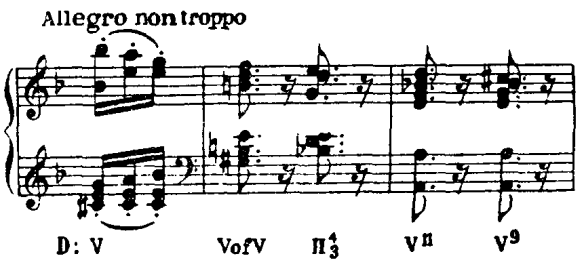


例 466　　勃拉姆斯:“間奏曲”，作品 118 之 2



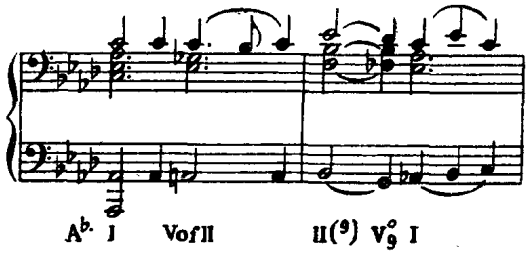
在例 467 中，持續屬音同时出現在下屬三和弦的上方和下方.十一度音有时可以作为屬九和弦上的一个和弦外音.

例 467　　貝多芬:“第九交响曲”



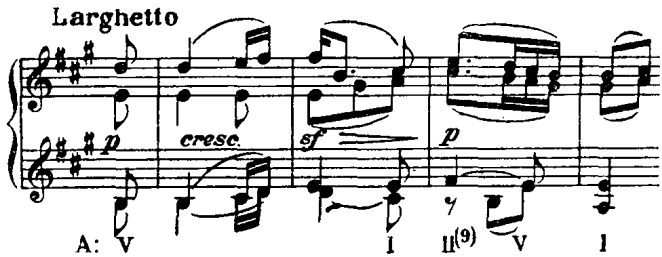
在 II 和 IV 的上方，可能因为有倚音而產生十一和弦的效果. 在下面的例子中，那十一度音程是由一个延迟解决的倚音所構成的.

例 468　　路斯特："鋼琴奏鳴曲"之 9

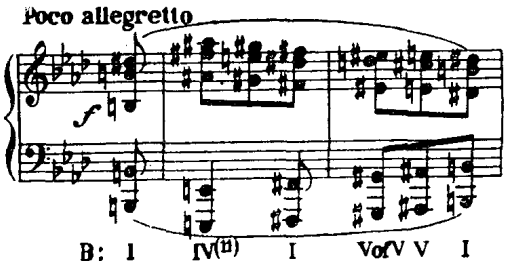


九度音和十一度音可能以二重倚音的方式同时出現.

例 469　　貝多芬："第二交响曲"



例 470　　勃拉姆斯："第三交响曲"



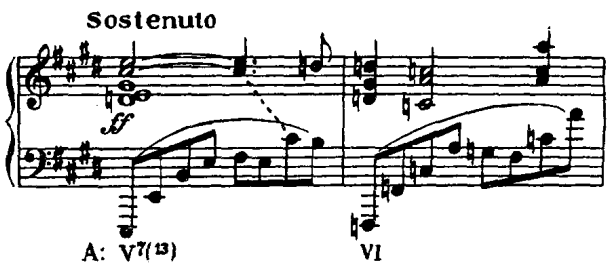
十 三 和 弦

十三度音是連續重叠三度音程时所得的最高的音，因为十五度

音便等於二重八度音了．从对位中產生的屬十三和弦是一个相当常見的和弦．前面曾指出过：音階中的第三音（卽屬音上面的十三度音）出現在屬音低声部的上面时，具有包含在屬和弦中的傾向，就像在 III_6 和 I_4^6 中一样．“屬十三和弦”这个名称就是因了这第三音而產生的，尤其是当屬十三和弦与一个屬七和弦同时出現的时候（見例 452）．

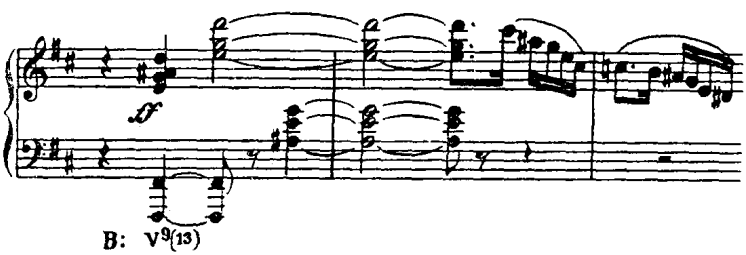
在下例中，十三度音作为和弦中五度音的倚音（实际上是一个六度音）而出現．这倚音在左手部分中得到解决．

例 471　　萧邦：“序曲”，作品 45



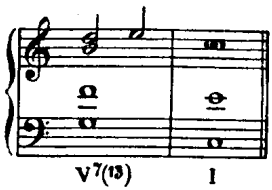
在下例中，我們看到同一类型的倚音，在小調的形式中，出現于屬音小九和弦之上．我們要注意：在这兩种和弦中，五度音都被略去，直到那第三音得到解决时，和弦中才具备五度音．

例 472　　瓦格納：“帕西法尔”，第一幕



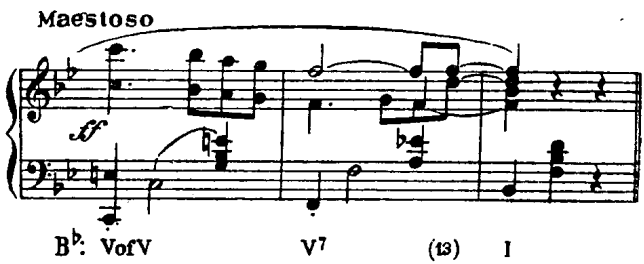
音階中的第三音有时作为“規避音”而插在第二音与主音之間．

例 473



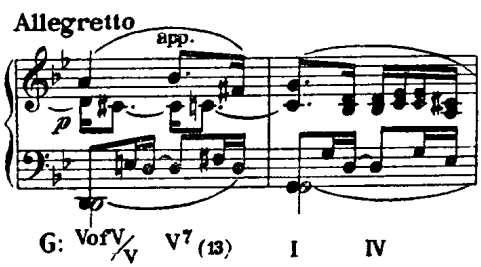
在下例中，虽然嚴格地說來第三音不是一个“規避音”，但它具有相似的效果．把它解釋作一个先現音，也頗合理．

例 474　　舒曼：“狂欢節”的“壯丽的華尔兹舞曲”



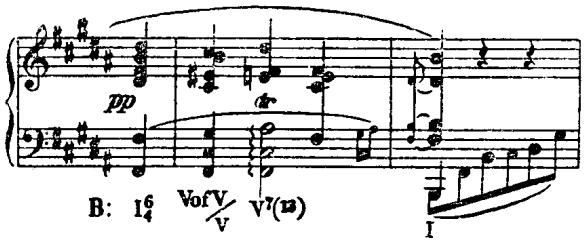
不得到解決的倚音往往可用來暗示屬十三和弦，它一方面算是一个和弦音，一方面却同样明顯地是一个对位的音．（見例 475、476）

例 475　　勃拉姆斯：“間奏曲”，作品 76 之 4



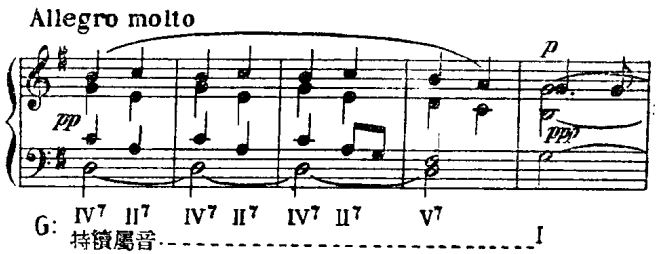
在例 477 中，如果在最初的三个小節中含有一个導音的話，那末听起來便是一个眞正的十三和弦了．如果缺少導音，下屬七和弦与

例 476　　蕭邦:“幻想波洛涅兹舞曲”



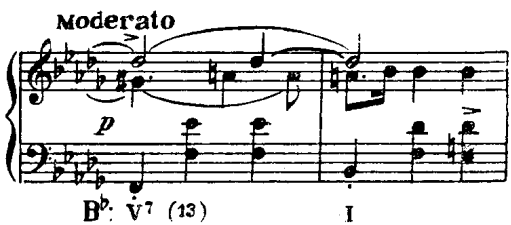
低声部的屬音之間的差距十分明顯，因此那持續音的效果就很明顯，它是从前面几小節中延續下來的.

例 477　　德沃夏克:“第五交响曲”



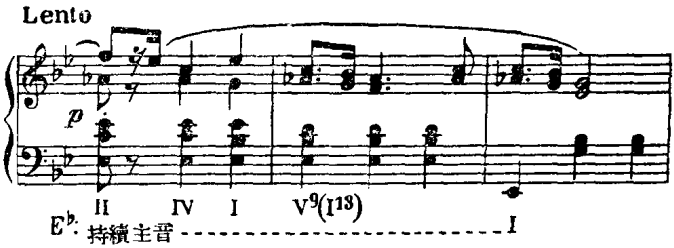
下面的例子很不平常，其中的十三度音一直保留到解決和弦中，作为一个不解決的对位的音. 可是这个和弦听起來不像一个十三和弦. 其他的音都是屬七和弦中的音，而五度音(卽十三度音所暗示的解決音)是省略的.

例 478　　蕭邦:“馬祖卡舞曲”，作品 24 之 4



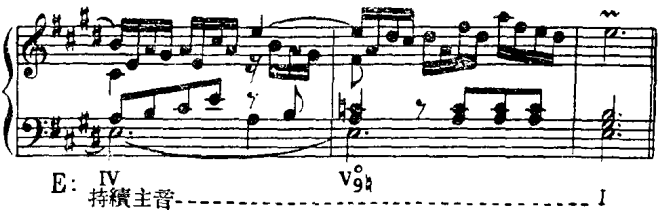
在低声部中的持續主音上放一个屬九和弦，可以構成十三和弦.

例 479　　蕭邦:"馬祖卡舞曲",作品 24 之 1



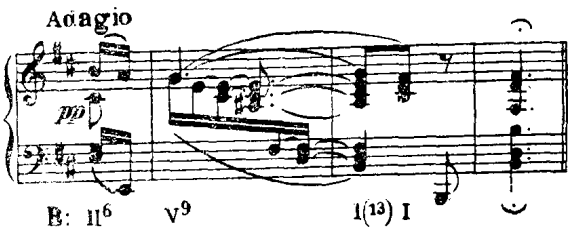
用在这种情况下的屬九和弦可以是大九和弦，也可以是小九和弦,而且可以略去根音.

例 480　　巴赫:"平均律鋼琴曲四十八篇",下卷,"前奏曲"之 9

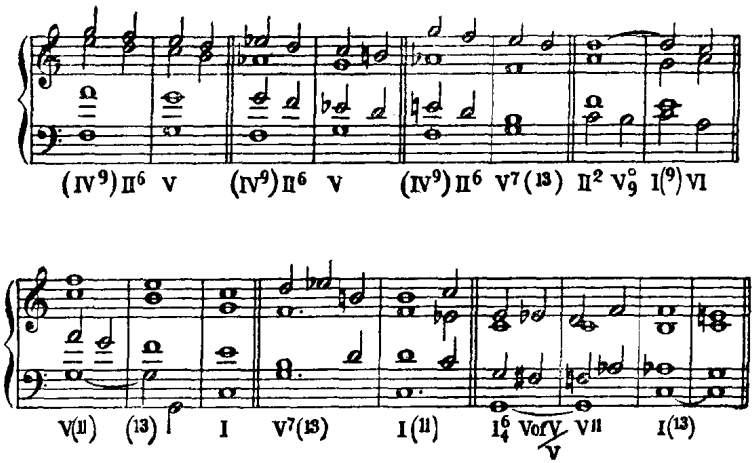


在下例中，一个屬九和弦与一个主三和弦結合起來構成一个完全的主十三和弦. 那屬和弦以四个留音的形式出現，这四个留音随后解决到主和弦中.

例 481　　勃拉姆斯:"間奏曲",作品 119 之 1



公式(試用各种調來彈奏):



練 習 二 十 一

一、創作具有下列的和声效果的例子，要把前引和解決都寫出來：

(1) G大調的 II，略去七度音.

(2) 降 e 小調的 IV_9，具有五度音和七度音.

(3) A大調的 I_9，它是由於一个延迟解決的倚音而形成的.

(4) f 小調的 IV_9，它的九度音是一个不得解決的倚音.

(5) 一个位於內声部的持續屬音.

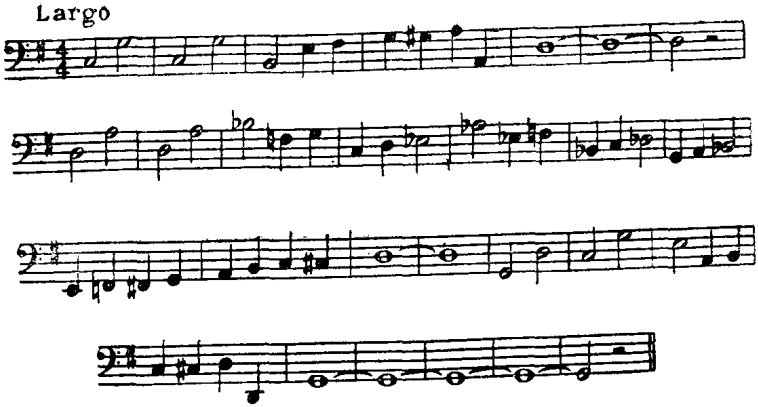
(6) 一个主十一和弦.

(7) 一个下屬十一和弦，它是由二重倚音構成的.

(8) 一个屬十三和弦，其中的十三度音是一个不得解決的倚音.

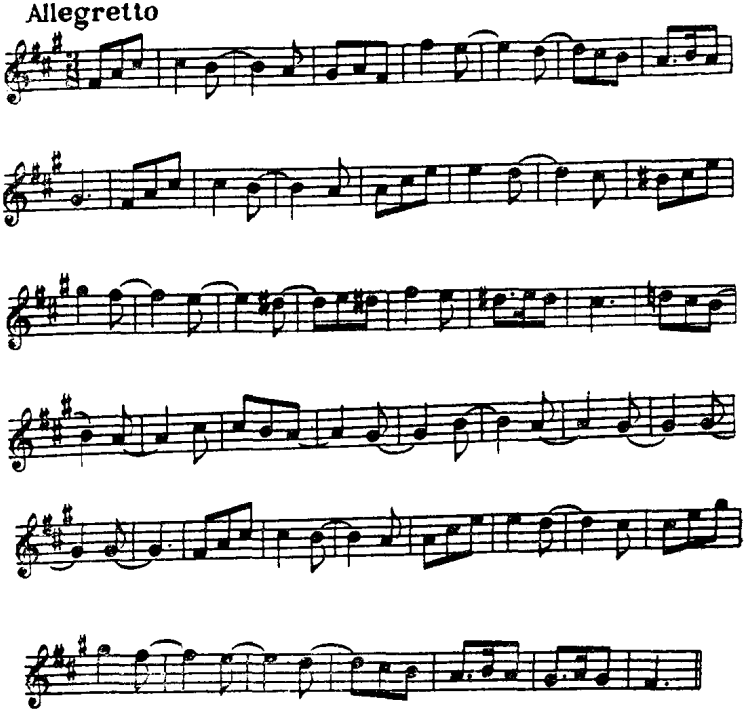
二、为下面的低声部配置和声，应用一些九和弦、十一和弦以及十三和弦：

Largo



三、为下面的高声部配置和声:

Allegretto



第二十二章　升上主和弦与升下中和弦

变和弦就是一个具有半音变化的和弦，意卽和弦中的一个音与調号所規定的形式有所不同，需要加上一个臨时升降号或还原号．在下述的三种情形下，必須应用这种臨时記号，也就是必須应用半音变化．

一、我們所用的調号的体系有一个缺点，就是在一个調号中不能容許大小調的交替．由於这个緣故，我們就要应用臨时記号．在这种情形下所用的升降号或还原号，指的是正常的音階音，所以我們不需要称之为半音变化．例如，我們並不把下面的和弦称为"变和弦"：

例 482

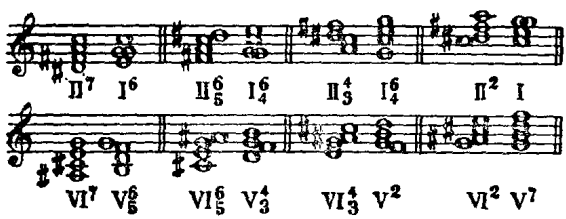
二、第二种要用臨时記号的和弦便是所有的副屬和弦．这些副屬和弦实际上也不是变和弦．在構成一个副屬和弦时，我們並不是在主調的音階中把一个和弦加以半音变化，而是选定一个臨时的調，在这臨时的調中这副屬和弦是一个正常的不具变化的和弦．所以有些理論家把副屬和弦称做"借用和弦"．一般曲譜中所用的臨时記号，大部分是屬於这一类的，但在有眞正的轉調發生而調号尙未改变时所用的臨时記号，或者不能归入这一类．

三、單就以和声为主的时期中一般作曲家所用到的和弦來說，还有一类具有半音記号的和弦，这些和弦之所以要加半音記号，並不是由於上述的兩种原因．这一类中比較重要的几个和弦便是：升上主和弦和升下中和弦、那不勒斯六和弦、增六和弦以及五度音具有变化的一些和弦．

升上主和弦与升下中和弦

建立在上主音和下中音上的、根音和三度音升高半音的七和弦，都是非屬音的減七和弦．在第十六章中我們說过，要辨識一个減七和弦时，我們应根据它的解决來决定．現在这兩个和弦分别地解决到 I 和 V_7.

例 483



这些解决指示着一个原則，就是：一个具有半音变化的音有一种傾向，它要繼續按着它的变化的方向進行．我們現在所講的兩个和弦中含有升半度的音，这些音具有向上進行的傾向．它們很像導音或倚音．和弦的根音因为具有半音变化，就不像是一个和声的根音，而像是一个具有傾向的旋律音．有时这些和弦被称为倚音和弦，但这个名称有时不很确切，因为解决和弦的和声節奏时常是由弱到强的．

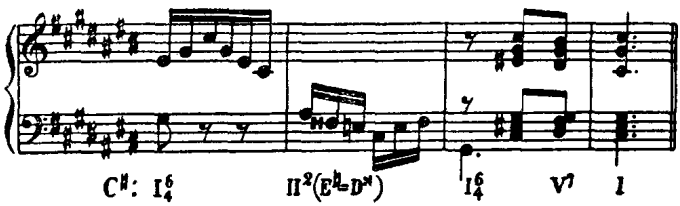
升上主和弦与升下中和弦的写法

作曲家对於这些和弦的寫法是否正确，一向並不关心；不但在寫作鍵盤乐器的作品时，即使在寫作弦乐器或管乐器的作品时，也不注重这些和弦的寫法．升半度的第二音往往被寫作小調式的第三音；升半度的第六音寫作降半度的第七音．

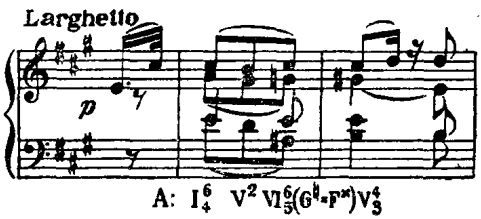
例 484

在曲譜中，II_7 有时用“V 的 V”來代替，VI_7 用“II 的 V”來代替．从解決中我們可以看出，这兩种寫法都是錯誤的．

例 485　　巴赫：“平均律鋼琴曲四十八篇”，上卷，“前奏曲”之 3



例 486　　貝多芬：“第二交响曲”

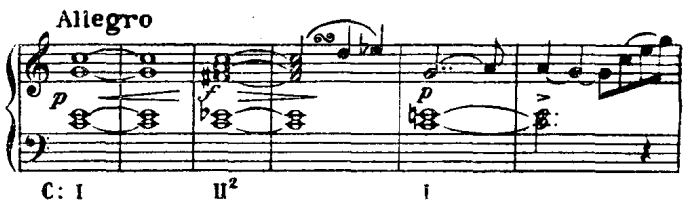


幸而音乐是音响的問題而不是記号的問題，因此，在貝多芬的例

子中，第二小提琴奏出原位G音时，自然会使它正确地含有重升F音的意味.

在下面的例子中，問題更加复雜.

例 487　　舒柏特："五重奏"，作品 163

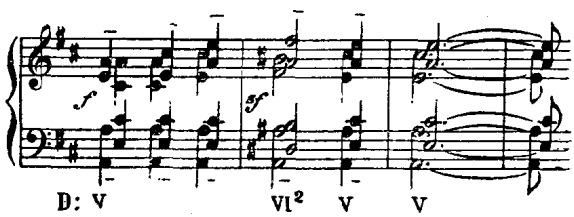


在这里，中提琴部分的降E音顯然是升D音的誤寫. 但如果我們用升D音來代替了降E音，第一小提琴部分的旋律的輪廓就十分奇特. 在演奏时，必須在和声与对位之間取得調和；在具有半音变化的音乐中，尤其是具有同音異名的改变时，这种調和是不可缺少的.

節　奏

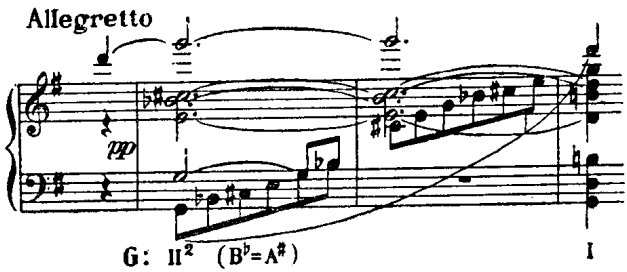
当这种和弦与它的解決和弦具有从强到弱的節奏关系时，它就有倚音和弦的性質，或者类似一个和声根音上的三个倚音.

例 488　　柴科夫斯基："胡桃夾組曲"的"華尔兹舞曲"

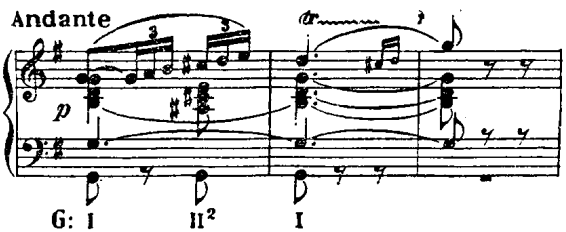


各声部中的音可以在進行中作为助音出現，構成一个具有弱的節奏的助音和弦.

例 489　　勃拉姆斯："弦乐五重奏"，作品 111

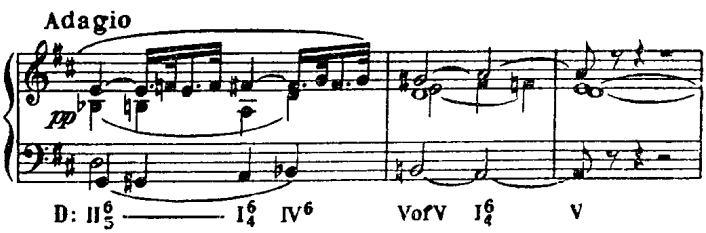


例 490　　罗西尼："威廉·退尔"的"序曲"



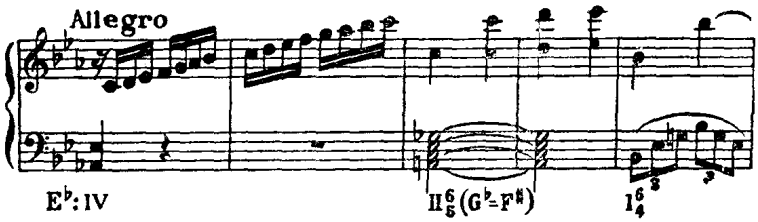
当和弦中的那些变音(即具有半音变化的音)作为具有半音变化的經过音而出現时，該和弦就是一个經过和弦.

例 491　　威柏："奥柏隆"的"序曲"



这些和弦也可以作为独立的和弦來用，与前后的和弦具有同等的節奏的价值. VI_7 可以用來導入半終止，借以加强調性. II_7 往往明顯地出現在終止中的六四和弦之前.

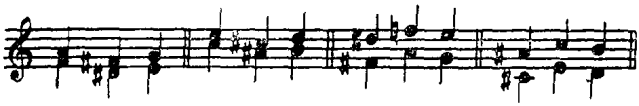
例 492　　莫扎特："兩架鋼琴合奏的协奏曲"，克赫尔版第 365 卷



交 錯 关 系

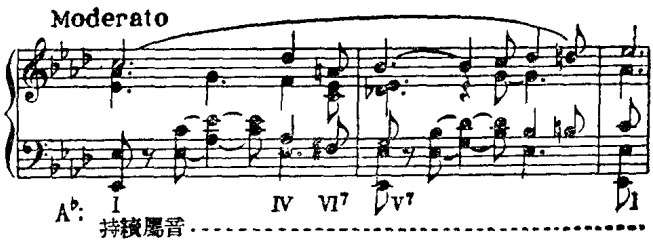
有时，和弦 II_7 或 VI_7 中的兩个变音出現在由若干三度音程或六度音程构成的一段旋律中，形成二重駢枝音．这时，結果所造成的交錯关系不必避免．兩个变音可以放在那一段旋律中的第一列或第二列．

例 493



上面的一些進行中不但含有交錯关系，而且含有那不常見的旋律的音程——減三度，即从 F 音到升 D 音，以及从 C 音到升 A 音之間的音程．下例中有兩种交錯关系：从降 A 音到原位 A 音，以及从

例 494　　瓦格納："歌唱大师"，第二幕

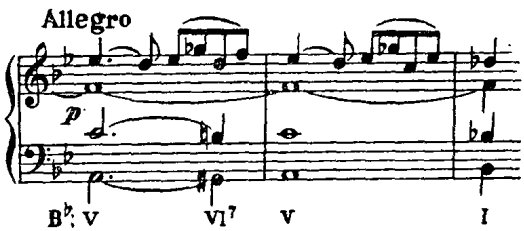


原位 F 音到升 F 音. 那旋律的減三度音程(降 A 音到升 F 音)出現时,在高声部中有一个減四度音程(降 D 音到原位 A 音)随伴着它. 这种現象之所以能够被人容許,都是因为那兩个变音具有駢枝音的性質之故. (見例 494)

調　式

升上主和弦与升下中和弦的大調的意味較小調的为深. VI_7 含有大調式的第三音,而 II_7 則由於第二音的升高而含有大調式的第三音的意味. 可是这兩个和弦都可以用在小調中. 如果 II_7 的解決和弦不是主和弦而是"IV 的 V",則繼之以小調就沒有困难. 在下例中,我們看到 VI_7 被用在以小調为主的和弦之間.

例 495　　海頓:"弦乐四重奏",作品 76 之 4



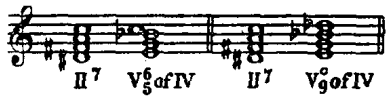
不正規的解決

減七和弦不正規地解決到一个不正規的根音(就和声進行來說),这样的情形是很少見的. 在第十六章中有过这样一个例子. 但我們可以采用解決和弦的各种变形而並不使減七和弦失去它的特性.

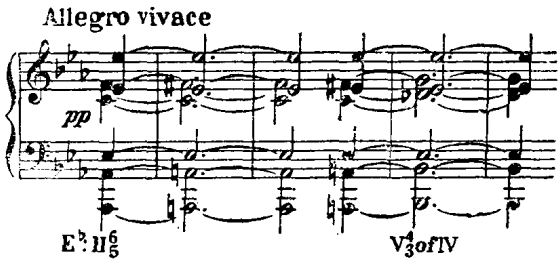
升上主和弦的解決和弦,可以是"IV的V",这个和弦或可作为一个屬七和弦來用,或可作为一个不完全的九和弦(通常是小九和弦)

來用．在第二种情形下，結果所形成的是兩个平行的減七和弦．

例 496

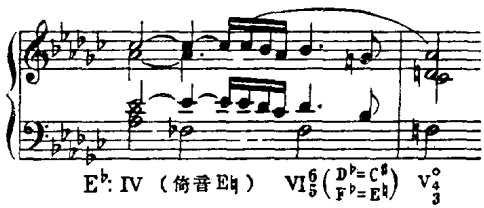


例 497　　貝多芬："第三交响曲"



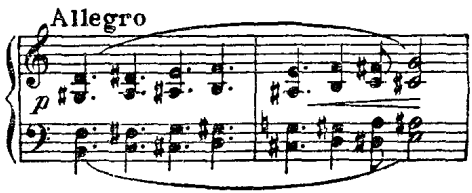
升下中和弦也可以解決到一个不完全的九和弦．

例 498　　巴赫："平均律鋼琴曲四十八篇"，上卷，"前奏曲"之 8



用这种解決來說明一組按半音向上移進的連續減七和弦，最为方便．其中每一对和弦可以被看作 VI_7—V°_8 的進行．

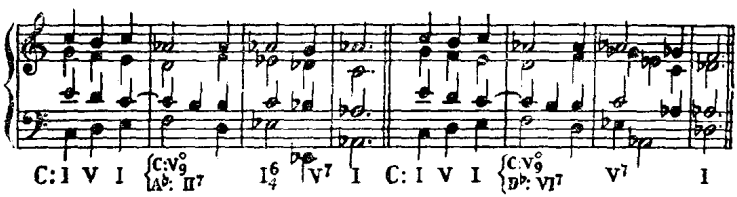
例 499　　李斯特："人生序曲"



轉　調

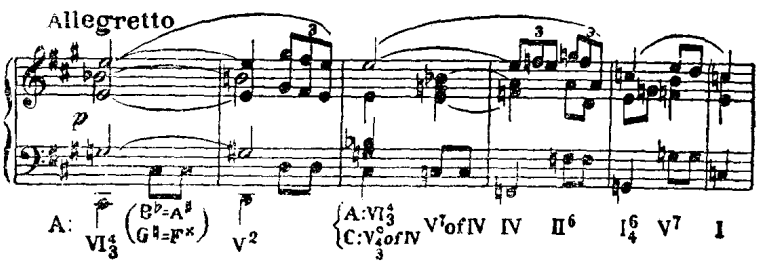
減七和弦在轉調中作为关鍵和弦时，用途很大，而非屬音的減七和弦在轉調中的用途更大．如果在轉調中有一个屬和弦变成了非屬和弦，这个轉調就格外地有效，而且發生得有点突如其來．例如，C調的不完全的屬音小九和弦在轉調时成为升上主和弦，則新調就該是降 A 大調；如果在轉調时成为 VI_7，所導入的新調便是生僻的降 D 調了．

例 500



如果我們所希望的关鍵和弦是旧調中的 VI_7 或 II_7，就發生兩个問題．第一个問題是：VI_7 和 II_7 这兩个和弦本身既是要靠解決來判定的，那末我們必須在轉調發生之前，就使它在旧調中具有明顯的作用．要达到这个目的，最好的方法是：使这个和弦与它的解決和弦在旧調中出現，讓听者辨識到有这个和弦存在，然后才把它用作关鍵和

例 501　　貝多芬："第七交响曲"

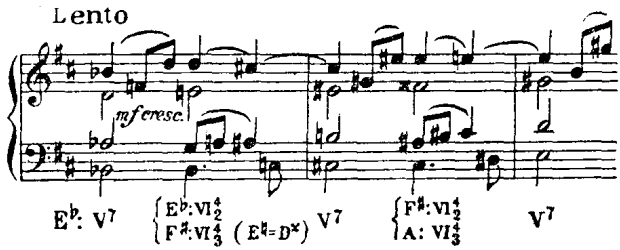


弦. 第二个問題是: 要避免使关鍵和弦成为新調中的屬和弦而減弱了轉調的效果. 这个問題可以用一个副屬和弦來解決.

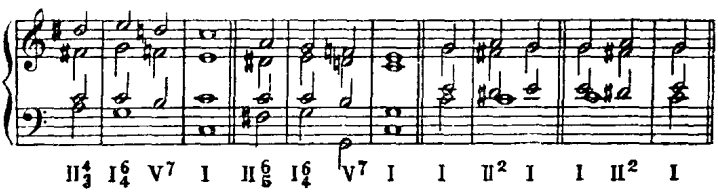
上述的兩种方法, 在例 501 中都可見到.

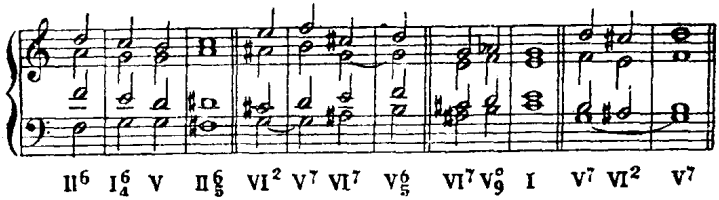
关鍵和弦也可能是並屬於新旧兩調的一个非屬音的減七和弦. 把下面的例子加以分析时, 我們發現那个关鍵和弦是建立在兩个調中的同一音級上的, 不过具有同音異名的改变.

例 502 弗蘭克: "弦乐四重奏"



公式(試用各种調來彈奏):





練 習 二 十 二

一、按照下列的指示, 寫出一个含有三个乐句的乐段:

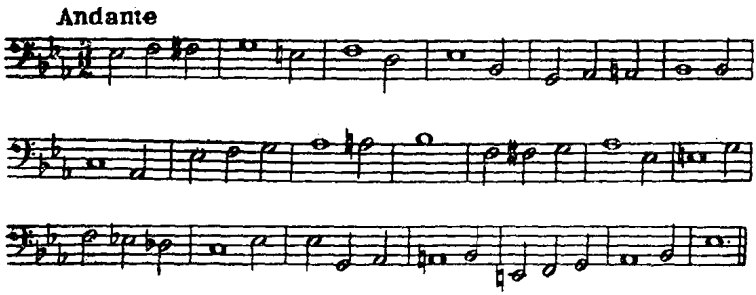
(1) 在第一乐句中有一个減七和弦，起先用作"V 的 V"，后來用作升上主和弦(具有同音異名的改变).

(2) 第二乐句轉調，所用的关鍵和弦是新調中的升下中和弦.

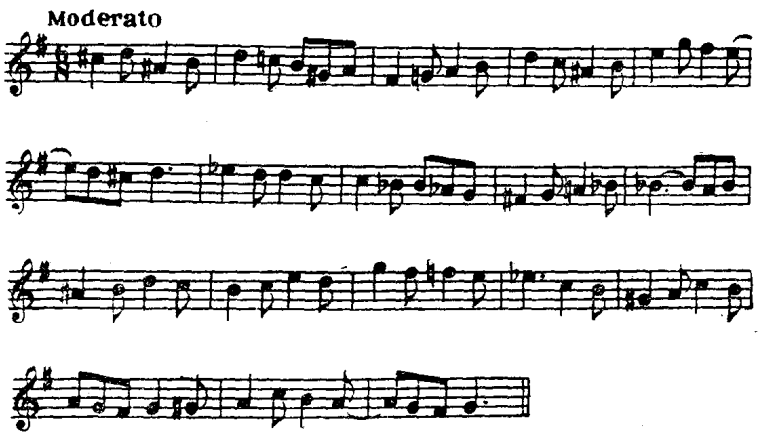
(3) 第三乐句轉回原來的調，用原調中的升上主和弦作为关鍵和弦.

二、寫出一个轉調的模進，模進的型式中含有升下中和弦.

三、为下面的低声部配置和声：



四、为下面的高声部配置和声：



第二十三章　那不勒斯六和弦

含有小調式的第六音的、根音降低半度的上主三和弦，一般都称为"那不勒斯六和弦"．这个和弦在哪一点上具有那不勒斯的風味，这是很难說的；但这个名称已經得到普遍的認可，这总是一件事实．在以和声为主的时期的初叶，这个和弦往往以第一轉位的形式出現，所以有"六和弦"之称．可是到后來，不管这和弦中的各音如何排列，人們一概称之为"那不勒斯六和弦"，即使在根音位置中，也还是用这个名称．

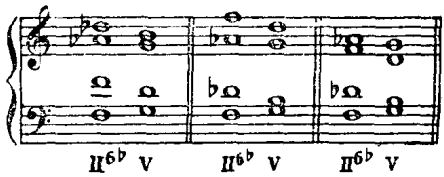
对于一个由於習用而已經定下來的定义，我們决不願随便廢除，因此，我們乐意采用"那不勒斯六和弦"这个名称．这样，我們也就容許"根音位置的那不勒斯六和弦"这个不合理的、然而不难領悟的名辞：並且也不妨偶尔采用 N_6 这个已經普遍地得到認可的記号．

那不勒斯六和弦是一个大三和弦，所以它不是一个不协和和弦不过，第二音上的半音变化使該音具有下行的傾向，因此，当該音上行时，就給人以不正規進行（即使不是不正規解决）的感覚．

这个和弦具有明顯的下屬和弦的性質，它往往被用在終止中，以導入屬和弦．那不勒斯六和弦通常总是進行到屬和弦的某种形式．（見例 503）

在这个和弦中，低声部的音最宜乎重复，因为它是一个"調性音"．一般說來，降半度的第二音在第一轉位中不可重复，但这条規

例 503

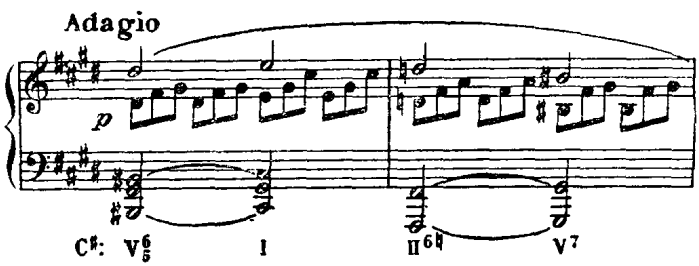


則在那不勒斯六和弦的情形下，不像在其他半音变化的和弦中那样地必須嚴格遵守.

在上例的進行中，降 D 音和原位 D 音之間有交錯关系. 虽然有很多的安排法可以使这个和弦進行到 V 时不致有交錯关系發生（这一点在以后的例中可以看到），但我們不能說这种交錯关系是作曲家所避免的. 在例 505、507、509 以及其他例子中，我們可以看到这种交錯关系.

当屬和弦中含有七度音时，它的五度音通常被略去，以避免有交錯关系發生.

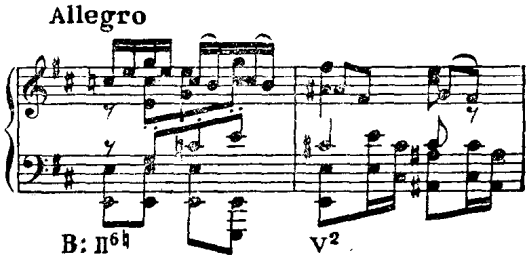
例 504　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 27 之 2



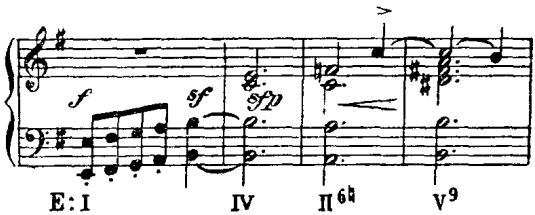
当和弦变換时，第一个和弦的低声部可能保留在原位上，使第二个和弦成为 V_7 的第三轉位.（見例 505）

如果第六音級（卽和弦中的五度音）延續到其次的和弦中，結果所得的是一个九和弦.（見例 506）

例 505　　巴赫："長笛与弦乐器的組曲"

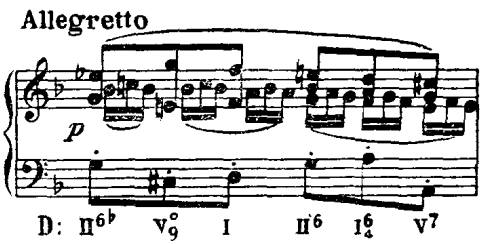


例 506　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 90



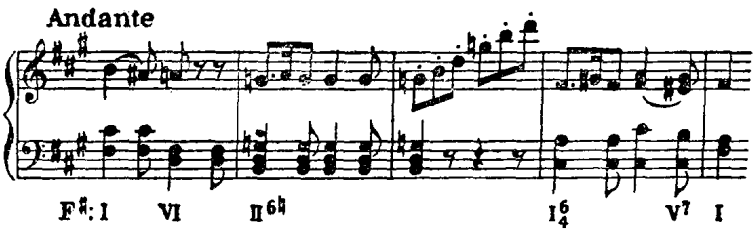
那屬九和弦可能采取缺少根音的不完全的形式，通常作为一个減七和弦來用．在这种情形下，常会發生交錯关系，除非降半度的第二音違反它的傾向而向上進行时，才不致有交錯关系發生．

例 507　　莫扎特："弦乐四重奏"，克赫尔版第 421 卷



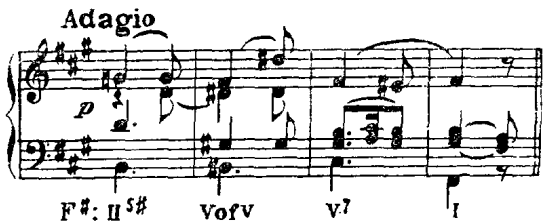
屬和弦时常先被終止中的主六四和弦所取代，把这个主六四和弦作为二重倚音．这样可以使各声部有平滑的級進，上面的三个声部与低声部形成反向進行．根音的進行当然还是 II 到 V．由於其間夾有 I 的和声效果，交錯关系就听不出來了．

例 508　　莫扎特："鋼琴协奏曲"，克赫尔版第 488 卷



在那不勒斯六和弦与屬和弦之間，有时也可加入其他的和弦．这些其他的和弦大部分是上主和弦的种种不同的形式．声部的進行随着所采用的形式而变化．如果所采用的是"屬和弦的屬和弦"，声部中便会有一些半音進行發生．我們注意下面的例子，其中第二音級的兩种形式之間的交錯关系是我們所容許的，因为这样可以使降半度的音——原位 G 音——能按着它的傾向而下行．其他的兩种半音進行各自發生在一个声部中．

例 509　　舒曼："弦乐四重奏"，作品 41 之 3

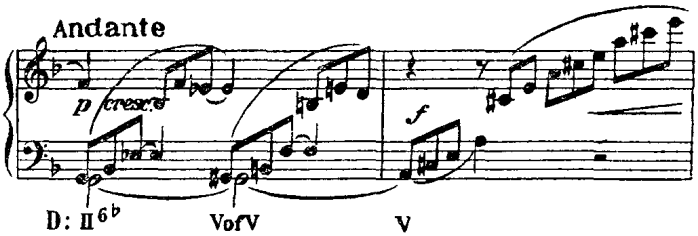


这种声部進行上的問題，有时因了器乐作品的結構而变得不很明顯，尤其在为鍵盤乐器而寫的作品中．在下例中，降半度的第二音似乎是重复的，我們听的时候所感覚到的究竟是該音的向上的还是向下的進行，这是一个疑問．（見例 510）

在例 511 中，各声部的旋律進行比較清楚，而且降半度的第二音顯然是向上進行的．A 音的重复使 A 到升 A 的進行發生在一个声

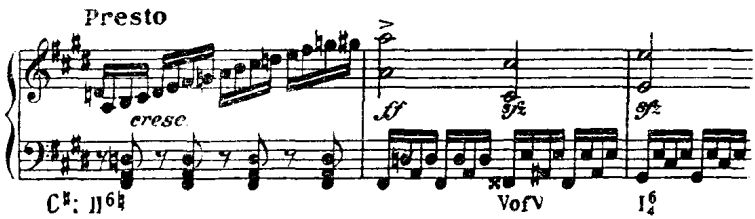
部中，以避免交錯关系.

例 510　　莫扎特："幻想曲"，克赫尔版第 397 卷



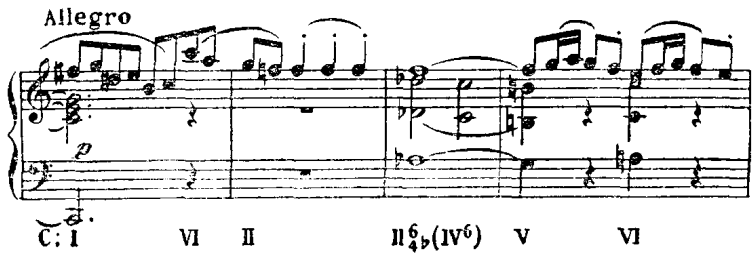
在第一小節中，那不勒斯六和弦上面的旋律性的華彩采取降半度第二音上的暫时的調(在这里是 D 大調)的音階形式.

例 511　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 27 之 2



那个变音可以作为其下一音的倚音出現. 这时基本的和弦就成了下屬和弦，虽然在和声上，那不勒斯六和弦的特色应該辨得出來. 我們也可以把主音看作經过音.

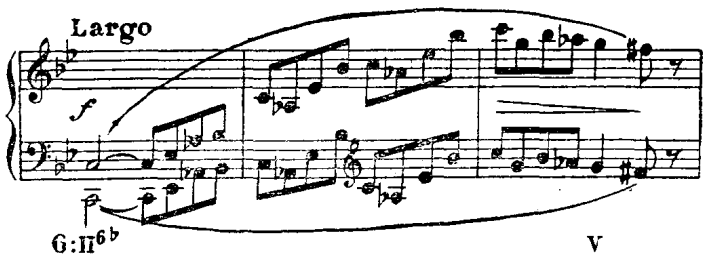
例 512　　莫扎特："五重奏"，克赫尔版第 515 卷



从上面的例子中，我們可以看出：这个和弦用在以大調为主的音乐中时，具有適应性和色彩上的效果.

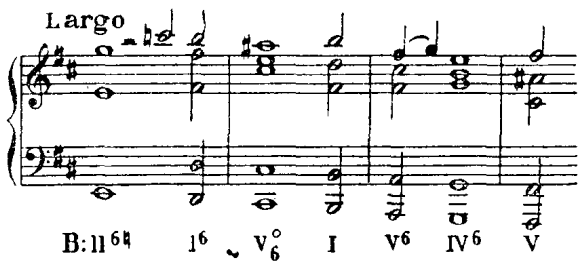
那不勒斯六和弦的使用，並不限於終止公式中．它可以出現在乐句的任何部分，甚至可以作为乐曲的开始的和弦.

例 513　　蕭邦："叙事曲"，作品 23

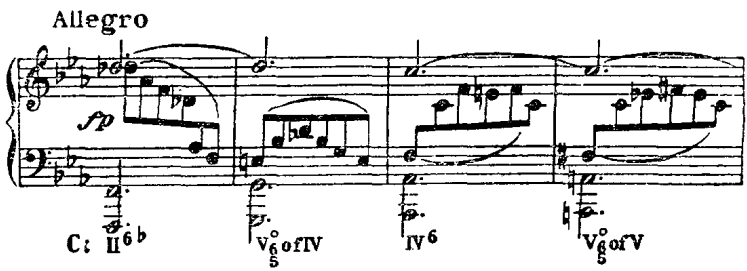


那不勒斯六和弦具有下屬和弦的性質，所以它有时進行到 I 或是"IV 的 V".

例 514　　亨德尔："大协奏曲"之 5

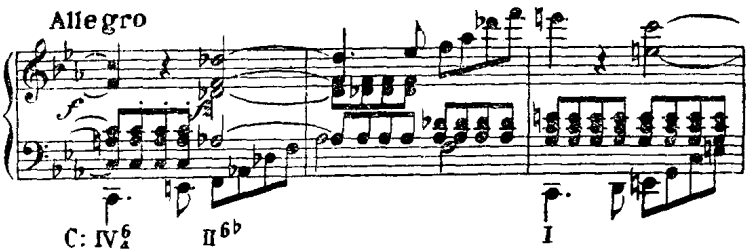


例 515　　貝多芬："三重奏"，作品 1 之 3



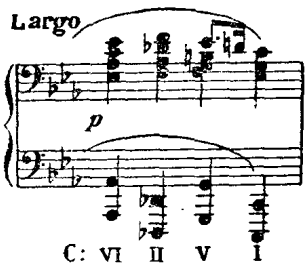
那不勒斯六和弦可以作为下屬和弦，用在一个变格終止中，它的后面跟一个大調的或小調的主和弦.

516 勃拉姆斯："弦乐四重奏"，作品 58 之 1

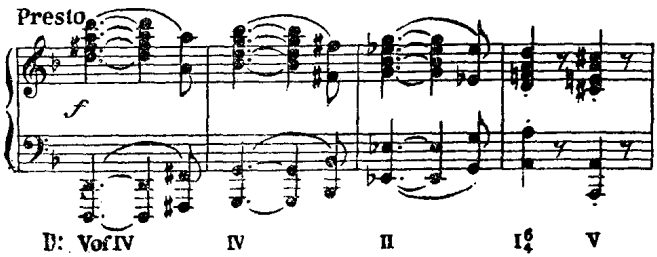


在十九世紀中，一般人逐漸有把那不勒斯六和弦用作根音位置的三和弦的傾向. 这样的用法使該和弦具有更多的独立性和穩定性；在这种情形下，降半度的第二音不是作为一个有傾向的旋律音，而是作为眞正的和声的根音，因而在和弦中重复. 这个重复的根音

例 517 蕭邦："序曲"，作品 28 之 20



例 518 勃拉姆斯："小提琴奏鳴曲"，作品 108

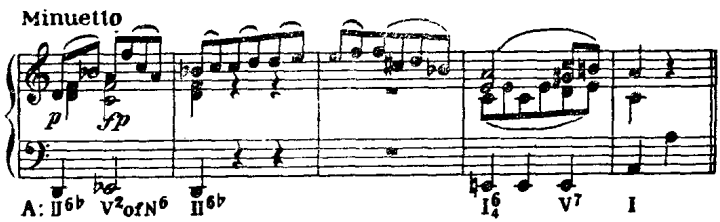


以及它与屬音間的增四度关系，使得这个和弦与主調的中心音之間的距离更疏远了．（見例 517、518）

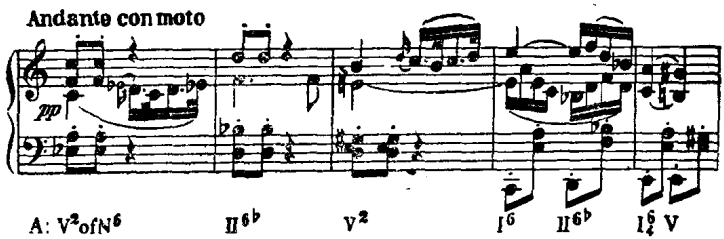
第二轉位的那不勒斯六和弦的例子不多，且这往往是降半度的第二音作为倚音出現时所引起的結果（見例 512）．

在那不勒斯六和弦的前面，可以有它的屬和弦出現．这样，適用在一个調中的副屬和弦又增多了一个．

例 519　　莫扎特："五重奏"，克赫尔版第 581 卷

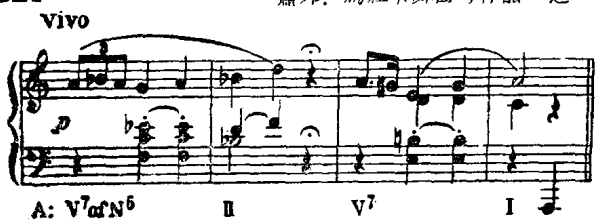


例 520　　舒柏特："第七交响曲"



根音位置的那不勒斯六和弦所具的独立性，由於副屬和弦"N_6的 V"的出現而大大地加强了．可是，很明顯的，这兩个和弦的結合

例 521　　蕭邦："馬祖卡舞曲"，作品 7 之 2



並沒有減弱主調的效果，反而把主調的范圍加以擴展.

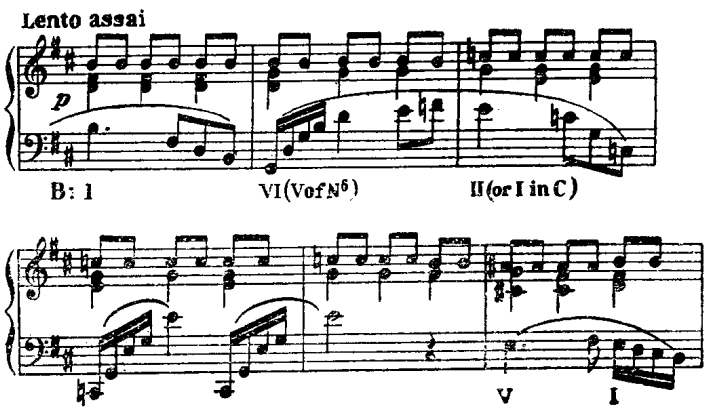
虛 伪 轉 調

有时，乐曲中的調性可能因了有明顯地指示另一中心音的一組和弦出現而确实減弱，以致使人感到眞正的轉調的效果（虽然这轉調是暫时的，它不久就回复到主調）．我們把这种轉調称为“虛伪轉調”．虛伪轉調与經过轉調不同，它並不是繼續進到第三个調，而是立刻回复到原來的調.

在某种意义下，我們不一定要把音乐中的虛伪轉調解釋作具有調性的改变，因为任何一个和弦与一个指定的調之間总找得出一种关系來．但我們应該想到音乐的体裁是复雜的，同时我們也应顾及音乐給予听者的一般的印象.

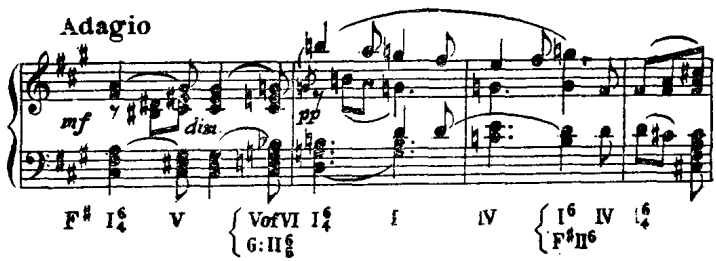
我們往往覺得那不勒斯六和弦对於調性的指示非常明顯，足以使原來的調暫时轉到以它的根音为中心音的調中．这可能仅是因为該和弦所占的时間很長的緣故.

例 522　　蕭邦："序曲"，作品 28 之 6



或者也可能是由於那些从屬和弦的緣故．在下例中，第一小節的最后一个和弦是G調中的升上主和弦，后面跟随的是主六四和弦．G調的下屬和弦的采用，使G調的印象更加明确，但我們知道，这后面的原位G音上的三和弦只是升F調中的一个那不勒斯六和弦．

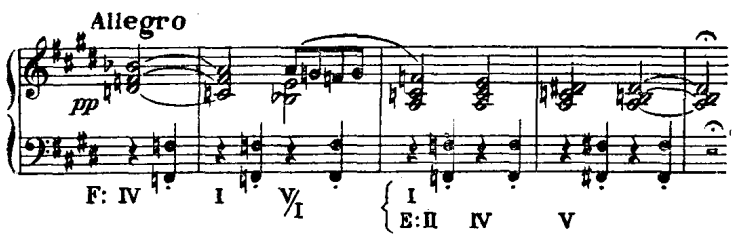
例 523　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 106



轉　調

那不勒斯六和弦在轉調中是一个十分有用的关鍵和弦．作为一个簡單的大三和弦，它可能有很多解釋．它可以作为关系較疏的兩調之間的共同和弦，見下面从F調到E調的轉調．

例 524　　貝多芬："奏鳴曲"，作品 14 之 1



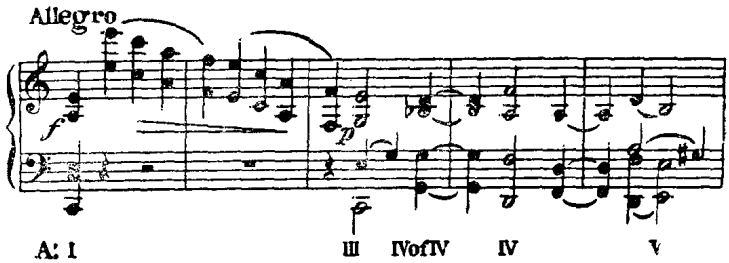
副屬和弦原則的扩展

由于虛伪轉調而引起的中心音的力的問題，最后因了有这样的理論而得到解決：我們可以把所有的和弦加以分析而归納到一个調

性中．不过这种方法要等到我們研究二十世紀中內容复雜的音乐时，才成为必需的步驟．但是即使在以和声为主的时期中，我們也可以找到不少这样的例子：例中有一个超乎調外的和弦，它与曲中的調具有非常明顯的关系，使我們覚得不应該認为它有轉調作用，而应該保持着这种明顯的关系．

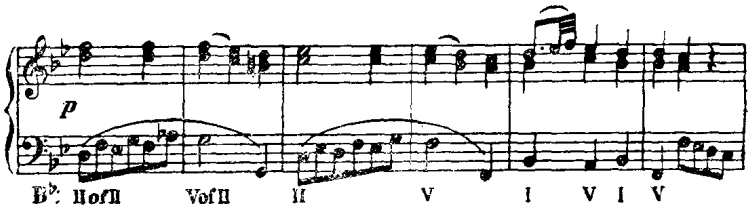
在下例中，G音上的小三和弦与A調之間的关系是：該和弦是A調中下屬和弦的下屬和弦．把副屬和弦的原則加以擴展时，我們就可以把这个和弦看作"IV的IV"．

例525　　勃拉姆斯："弦乐四重奏"，作品51之2



D音上的減三和弦在降B調中作为"IV的V"，但是用在下例中时，我們宜乎把它看作"II的II"，才可以精确地表明它在繼起的和声中的作用．因了这个和弦而認为有轉到c小調的轉調發生，这样未免把这个和弦的重要性看得太大了．

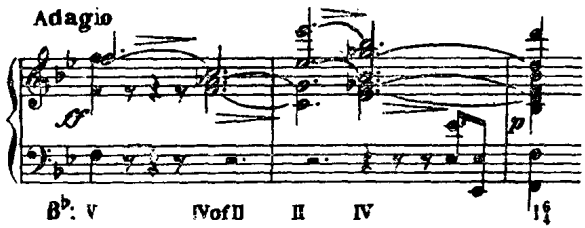
例526　　克列勃斯："米奴哀舞曲"



第五音上的小三和弦很少有屬和弦的意味．当这个和弦与上主

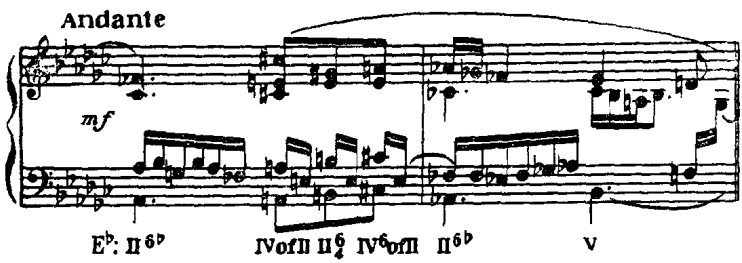
和弦保持下屬音的关系时，我們可以称之为"II 的 IV，見下例：

例 527　　貝多芬："第九交响曲"

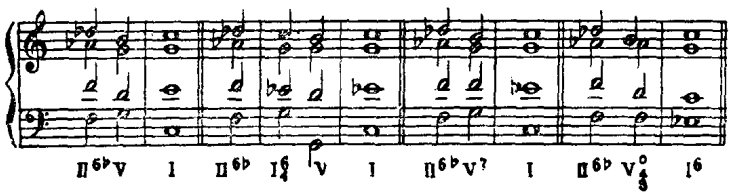


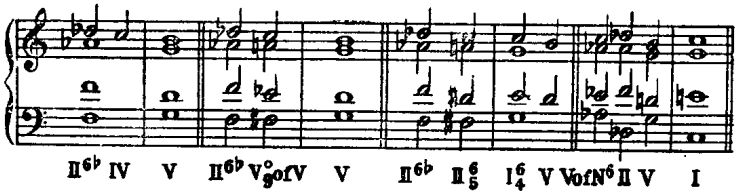
轉到那不勒斯六和弦的調中的虛伪轉調，指示着副屬和弦原則的擴展所具的价值，因为这样可以在不必認为有轉調發生的地方避免了轉調的解釋．下例中有一个大三和弦，它是建立在主音上面的增四度音上的，是一个超乎調外的和弦，但在这里，它被用作降 F 大調的下屬和弦，即那不勒斯六和弦．在这种情形下，作曲者往往采用同音異名的寫法（如例中所示），这样可以簡便一些，不必把这种和弦看做"重降 B 大調"的和弦．

例 528　　蕭邦："練習曲"，作品 10 之 6



公式（試用各种調來彈奏）：





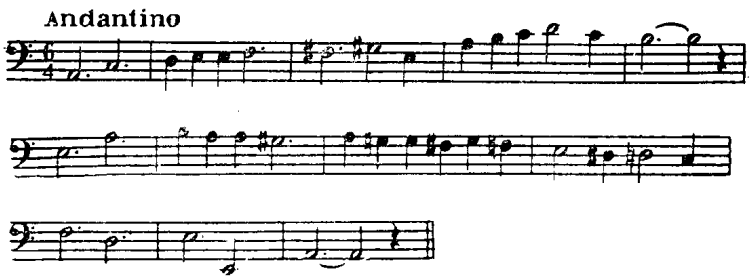
练 習 二 十 三

一、試寫出一个轉調的模進，其中的关鍵和弦是新調中的那不勒斯六和弦.

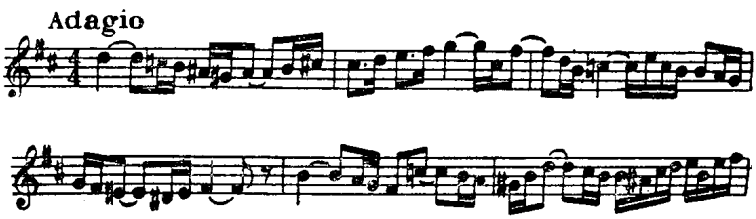
二、說明 G 調的那不勒斯六和弦与下列各調之間的关系：A、F、E、升 F 和降 B.

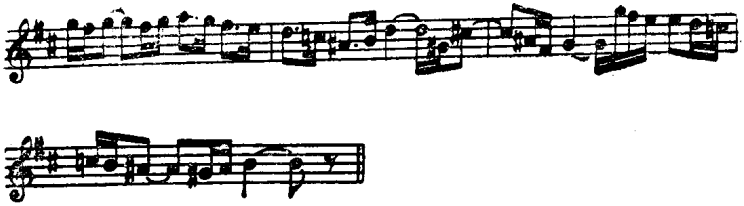
三、使那不勒斯六和弦進行到降 D 調中的五个不同的和弦.

四、为下面的低声部配置和声：



五、为下面的高声部配置和声：



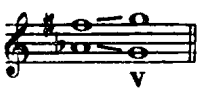


第二十四章　增六和弦

“增六和弦”类中所包含的四个和弦，含有一个共同的音程，即小調式的第六音与升半度的第四音之間的增六度音程．这种和弦中各音的最常見的排列法是使低声部与一个上声部之間含有那个具有特征的增六度音程，“增六和弦”的名称便是由此而來的．但在那不勒斯六和弦的情形下，这名称往往应用在其他的位置上．

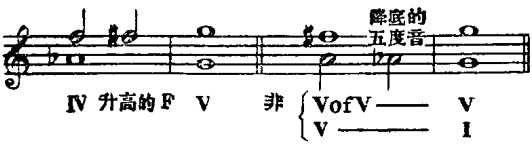
增六和弦沒有屬和弦的作用．增六和弦能明顯地指示調性，因为这种和弦明确無誤地指示着調中的屬音．在正常的解决中，增六度音程擴展而成为八度，那是屬音上的八度．

例 529



要了解以和声为主的时期中作曲家对于增六和弦的用法，我們非明白增六和弦中內在的調性的原則不可．增六度音程解决时所达到的八度，总是屬音的八度，很少有所例外．增六度音程不是从含有降低半度的五度音的屬和弦中導來的，而是从根音升高半度的下屬

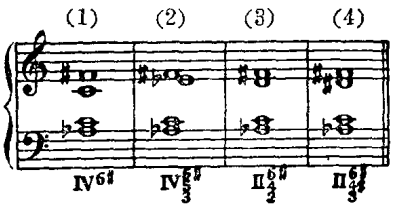
例 530



和弦中導來的. 上面的例子指示着它的对位的來源.

四个增六和弦的正常的位置都是这样的: 小調式的第六音在低声部中, 升半度的第四音在高声部中. 还有一个声部必然是主音, 这样, 四个和弦中有了三个共同音. 所以四个和弦之間的差别就在於那第四个声部了.

例 531



第一种称为增六和弦.

第二种称为增 6—5—3 和弦.

第三种称为增 6—4—3 和弦.

第四种称为重增四和弦.

很多理論家采用这样的名称: 意大利六和弦(1)、德國六和弦(2)和法國六和弦(3). 这些名称用得並不普遍, 决不能与像那不勒斯六和弦那样慣用的名称相比.

我們看上例中, 第一种和第二种相似, 不过后者多了一个小七度音; 第四种和第二种的音响相同, 但降 E 音和升 D 音之間的差别在和弦解决之时就很明顯; 第三种和第二种的差别就在于用第二音代替了小調式的第三音; 第一种、第二种和第四种听起來很像屬七和弦.

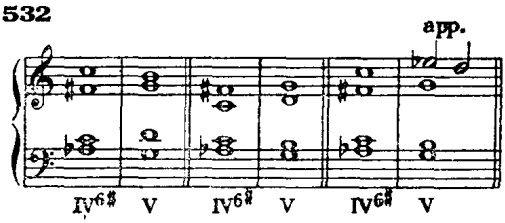
解　決

增六和弦的正規的解决是進到 V, 或進到前面有 I_4^6 的 V. 升半

度的第四音向上移進一个“半音”，小調式的第六音向下移進一个“半音”，主音可以向下直接進到導音，也可以在下行以前作为留音或倚音而留在原位.

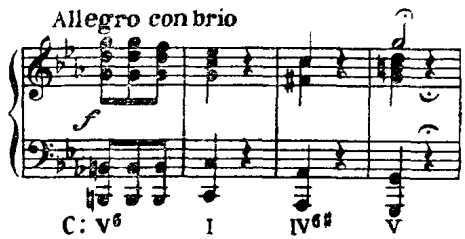
那第四个声部的進行，当然要看它是什么音而定. 在像第一种和弦那样的平常的增六和弦中，一共只有三个因素，于是主音就被重复（構成增六度音程的兩个音中的任何一个音，通常都不被重复）. 这重复的第四个声部往往是向上按級進行的.

例 532



第四个声部也不妨向上移五度而進到屬音；如果是在上声部中，这便是一个適宜的旋律的跳進.

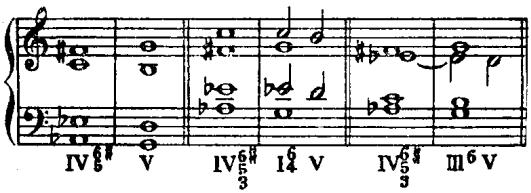
例 533　　貝多芬：“第五交响曲”



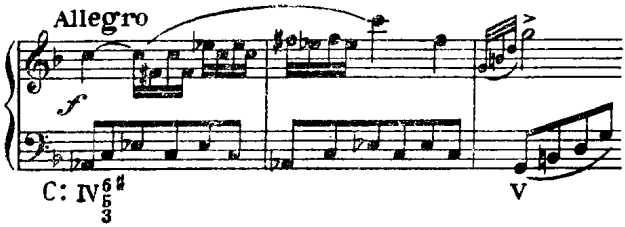
在增 6—5—3 和弦(2)中，第四个声部与低声部構成一个完全五度音程. 这和弦自然地進到屬和弦时所引起的平行五度是可以容許的，除非那平行五度發生在高声部与低声部之間. 平行五度在次中声部和低声部之間最常見. 不过那第三音在進到第二音之前往往作为留音而被連結起來，或者作为倚音而重現.

增 6—5—3 和弦对小調有明顯的指示，因为它同时含有小調式的第三音和小調式的第六音.

例 534

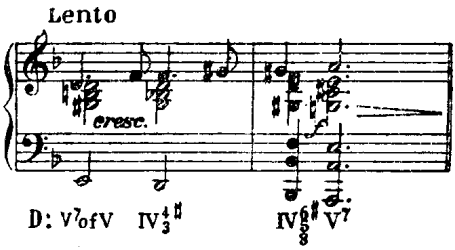


例 535　　莫扎特:“奏鳴曲”，克赫尔版第 332 卷



下例中的那些平行五度比較顯明.

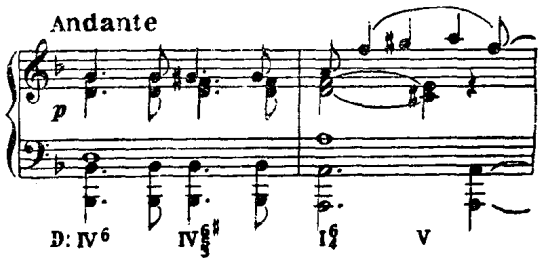
例 536　　弗蘭克:“交响曲”



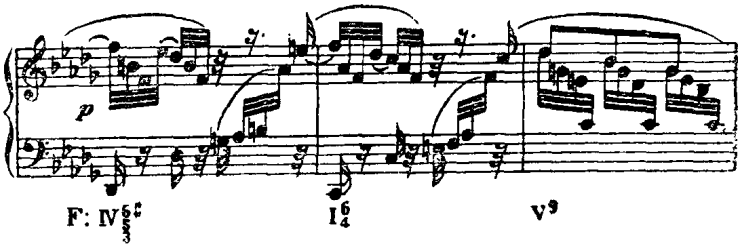
这种形式的下屬和弦(指增 6—5—3 和弦)时常被用在終止中的六四和弦之前. 它具有清晰的調性，尤其宜乎用在轉調之后. (見例 537、538)

增 6—4—3 和弦(3)与剛才所述的兩个和弦不同，它不是建立在

例 537　　莫扎特:“唐·乔凡尼”的“序曲”



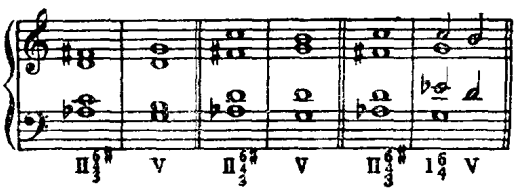
例 538　　勃拉姆斯:“間奏曲”,作品 117 之 3



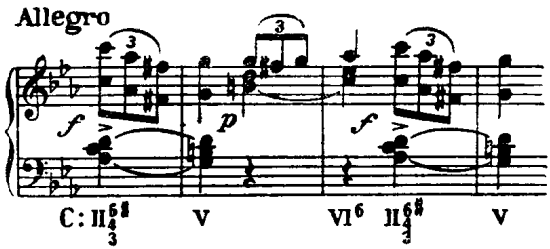
IV 上,而是建立在根音 II 上的. 但我們应該把它看作一个具有下属和弦效果的和弦. 使一个屬七和弦(在这里是“V 的 V”)的五度音降低半度,这样也可以構成同样的和弦,但这种半音变化的形式比較高深而不大常見,它所具的調性的作用也不相同.

增 6—4—3 和弦中有第二音出現, 因而使得这和弦与屬和弦之間有了一个共同音,所以这个音往往在解决和弦中重現,或是被連結起來,虽然它也可以進到第二音的倚音.

例 539

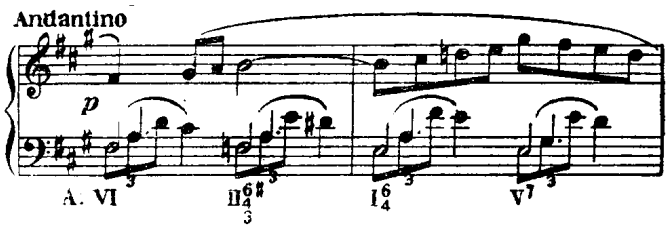


例 540　　舒柏特:"弦乐四重奏",作品 125 之 1



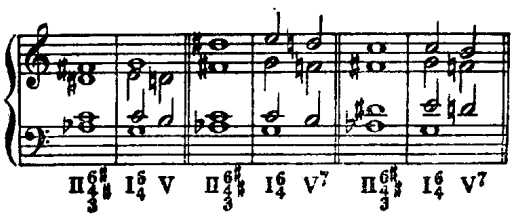
增 6—4—3 和弦可以与具有小調特征的和弦連用，同样也可以与具有大調特征的和弦連用，这种用法加深了我們对于大小調的交替性的印象.

例 541　　蕭邦:"夜曲",作品 48 之 2

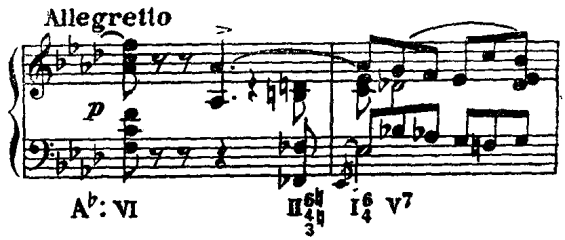


在重增四和弦(4)中,那个特别顯著的非共同音是升半度的第二音,这个音具有解决到大調式的第三音的傾向. 在重增四和弦中,小調式的第六音(低声部)与升半度的第二音之間的音程，是完全五度音程的等音程. 这个和弦与增 6—5—3 和弦之間的区别,只有在解决中才可辨出.

例 542

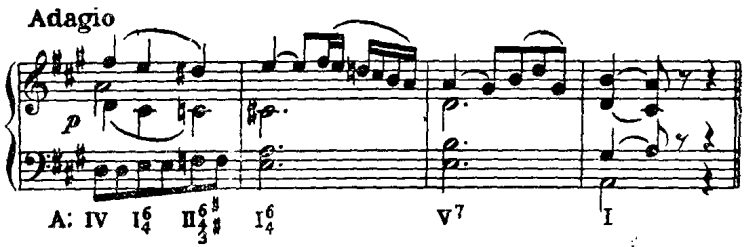


例 543　　蕭邦:"叙事曲",作品 47



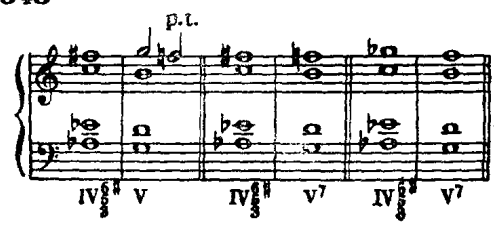
作曲家时常把重增四和弦誤寫作增 6—5—3 和弦. 我們应該还記得,在含有升高半度的根音与三度音的上主七和弦中,作曲家对于那升半度的第二音的寫法也有着同样的疏忽. 重增四和弦与这种上主七和弦有着密切的关系,二者之間的区别只在于第六音的形式.

例 544　　海頓:"弦乐四重奏",作品 64 之 5



当增六和弦進到一个屬七和弦时, 升半度的第四音按半音進行下行, 有点类似一个導音的不正規解决. 如果所用的增六和弦是一个增 6—5—3 和弦, 那末从这个和弦到屬七和弦的進行听起來就像是兩个連續的屬七和弦;而且它們往往被如此寫法,虽然这种寫法是

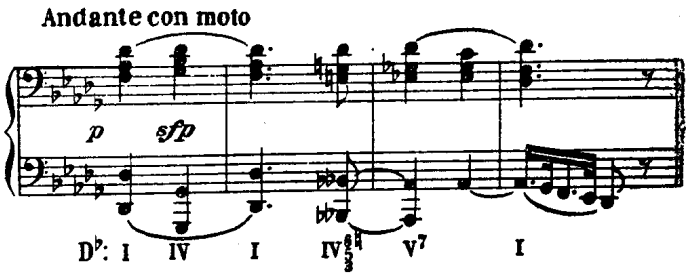
例 545



錯誤的．这种進行的發展步驟，可以用例 545 來加以說明．

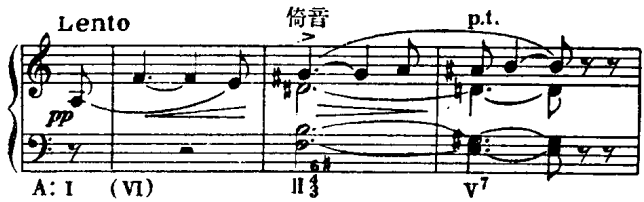
在下例中，平行進行被上声部中的一个倚音所阻断．

例 546 貝多芬："奏鳴曲"，作品 57



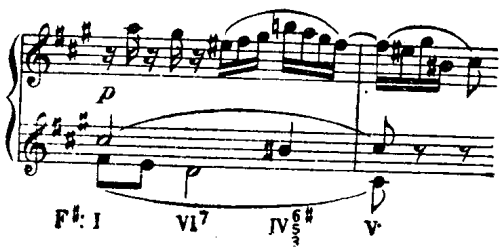
增六和弦与具有半音变化的和弦外音相連結时可能造成色彩丰富的效果．下面的尽人皆知的一段音乐可以作为实例．

例 547 瓦格納："特里斯坦与伊索尔德"的"前奏曲"



与升半度的第四音構成減八度音程的倚音，在乐曲中相当常見．

例 548 莫扎特："奏鳴曲"，克赫尔版第 576 卷



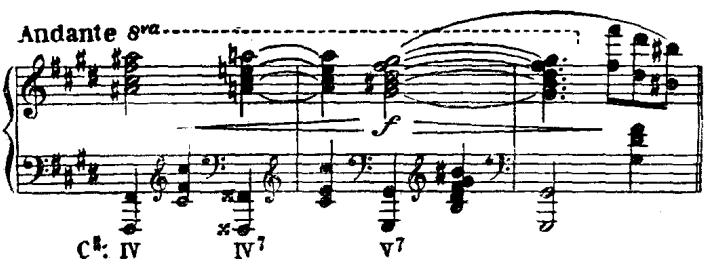
轉　位

把这些和弦中的各音安排得使第六音不在低声部中，这时的和弦仍然具有增六和弦的性質，即使那增六度音程出現在不大顯著的声部之間，或轉了位而成为減三度音程，也还是有增六和弦的特征．因此我們有这样的名称："在 6—4—3 位置中的增 6—5—3 和弦"，意思就是說，通常看到的含有六度、五度和三度音程的和弦，現已重新加以安排，使其中的音程成为六度、四度和三度了．

我們可以把增六和弦看作不过是具有半音变化的 II 与 IV 的各种形式，而用阿剌伯数字來指明上声部与低声部所構成的各个音程．

当升半度的第四音在低声部中时，結果所構成的減三度音程以同样的强力解决到屬音的八度．

例 549　　勃拉姆斯："華尔兹舞曲"，作品 39 之 7

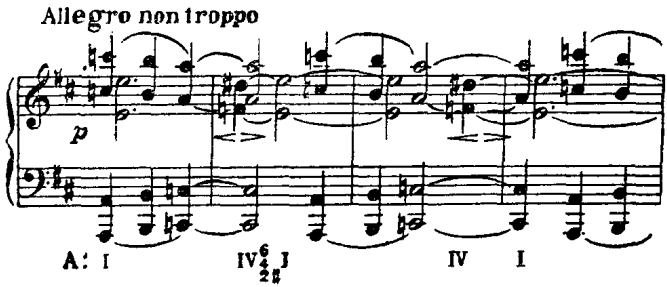


在上例中，該和弦所处的位置，是兩个外声部按半音作反向的旋律進行时所造成的自然的結果．其所以要选第六音以外的音作为低声部的音，往往是因为要使低声部作旋律的進行的緣故．

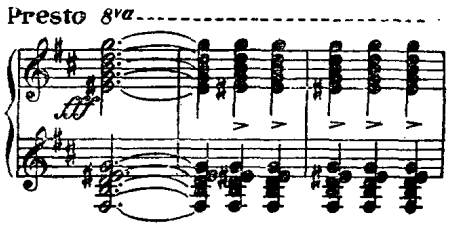
在主音或第三音上的不变的低声部可以一直延續着，一个增六和弦作为二重助音或二重倚音而出現于其上．（見例 550）

作为一个不协和和弦而出現在一个持續屬音之上的增六和弦，具有非常良好的效果．（見例 551）

例 550　　勃拉姆斯:"小提琴协奏曲",作品 77



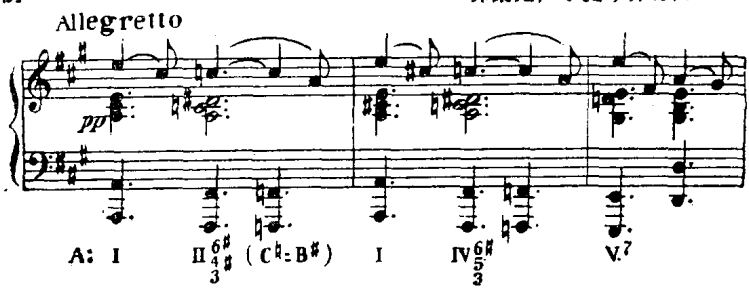
例 551　　蕭邦:"諧謔曲",作品 20



不正規的解決

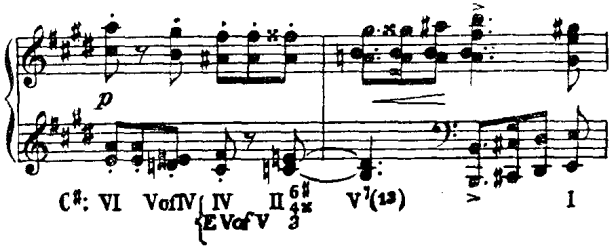
就和声來說，增六和弦的不正規解決極少．它的不正規解決多半是進到主和弦，如例 550．和弦中的第六音放在低声部，和弦進行到根音位置的 I，其中的增六度音程解決到一个同向五度——像这样的進行，很少被人采用，直到以和声为主的时期的晚期，才被認为弗蘭克的和声風格中的特色．

例 552　　弗蘭克:"小提琴奏鳴曲"



当增六和弦正規地進行到V时，由于屬和弦有种种变化的形式，又由于可以采用的和弦外音增多了，所以在声部的進行中可能有很多参差的变化(見例 547)．在下例中，那重增四和弦引導出其后的屬十三和弦的效果．

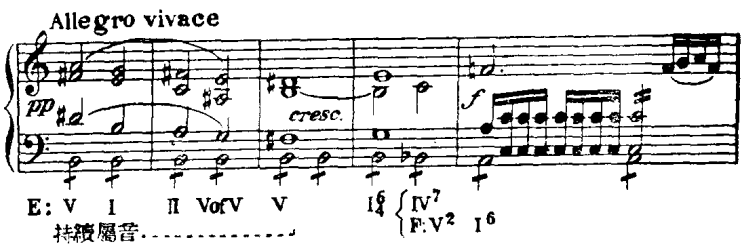
例 553　　舒曼："交响練習曲"，作品 13



轉　調

增六和弦与屬七和弦有同音異名的相似之处，因了这一点方便，它时常被用作轉調中的关鍵和弦．在轉調中，升半度的第四音成为屬七和弦中的七度音，一个具有下行的傾向的音．小調式的第六音被解釋作屬音，由此可知旧調与新調相距一个"半音"．

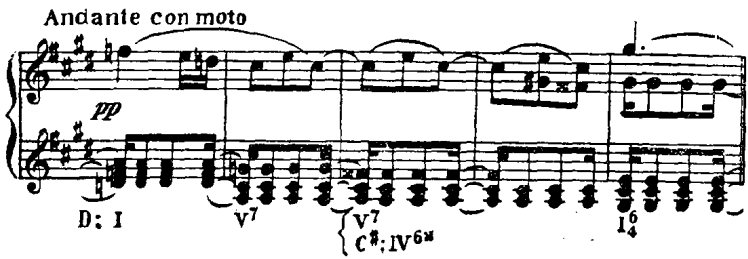
例 554　　貝多芬："弦乐四重奏"，作品 59 之 3



上面的轉調是一种突然的轉調，因为关鍵和弦是新調中的屬和弦．如果关鍵和弦是新調中的增六和弦，那末轉調的效果就有点不同．但这兩种轉調都可以說是不平常的，因为二者都轉到关系疏远

的調中.

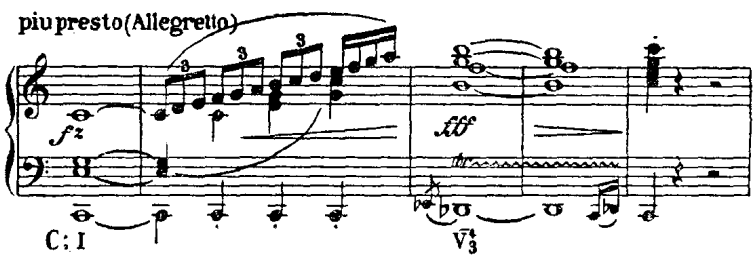
例 555　　舒柏特:"第八交响曲"



例 外 的 形 式

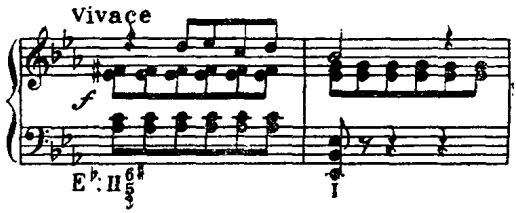
我們可以找到一些和弦,其中的音程結構与增六和弦相同,但它們是建立在其他的音階音上的. 这些和弦之中有一个我們已提到过,就是第二音降半度的屬七和弦. 虽然这个和弦通常应該被看作五度音有变化的和弦,但在这里我們不妨把它作为例子,以說明增六和弦有时也可被当作屬和弦來处理.

例 556　　舒柏特:"五重奏",作品 163



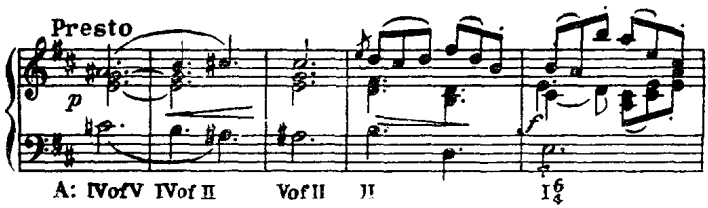
含有大調式的第六音和升半度的根音的上主七和弦,有时也可以進行到 I. 在音响上,这和弦与关系小調中的增 6—5—3 和弦相同.

例 557　　格利格:歌曲"希望"



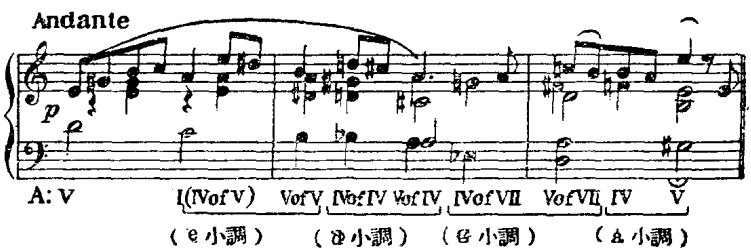
增六和弦具有很强的調的感覚,在它的不以 II 或 IV 为根音的各种形式中,它与主調的关系应該用副屬和弦原則的擴展來加以說明,才比較确切.

例 558　　海頓:"第三交响曲"



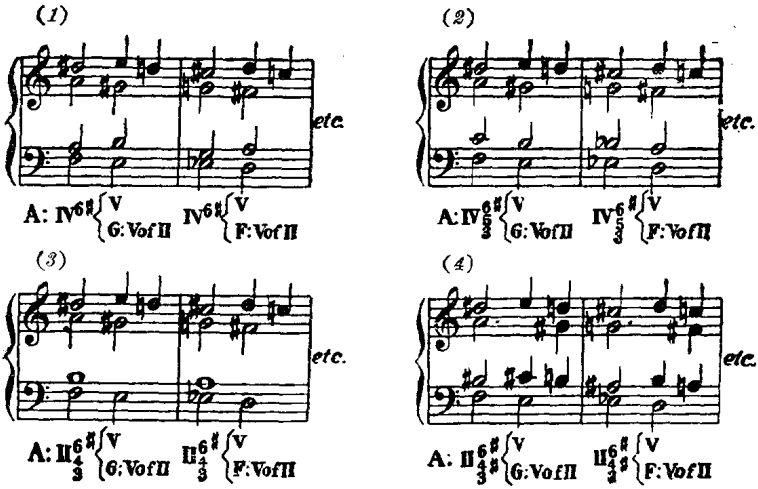
应用这个原則时,我們就可以看出像下面那样的乐段中的調性的統一.很明顯的,作曲者並沒有意思要使那中心音在三个小節中变换四次.那些增六和弦与解决和弦構成几組 IV—V 的進行,各組進行代表着調中的各音,即屬音 E、下屬音 D 和降半度的第七音 G.最后那个音是格利格所常用的一个"調式音".

例 559　　格利格:"索尔泛格之歌"



公　式

除了例 532、534、539 和 542 中所示的四部寫作的公式以外，还有下面的一些模進可供鍵盤上練習之用．这些模進不应譜寫出來，应按着所示的型式而彈奏出來



練 習 二 十 四

一、寫出一个轉調的模進，其中的关鍵和弦是"IV 的 V_7"，在新調中成为重增四和弦．

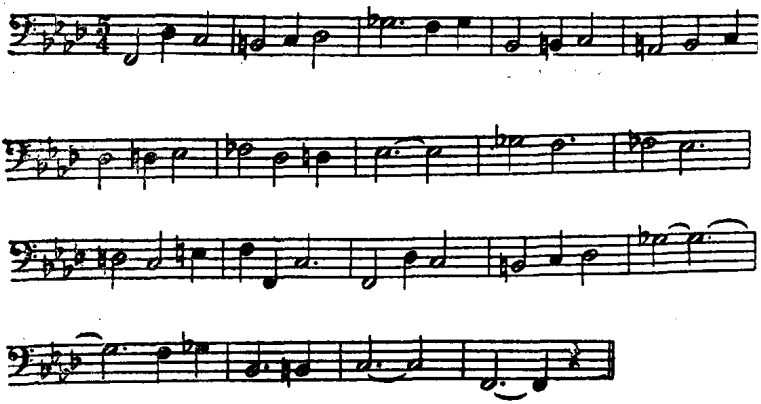
二、按照下列的指示，寫出包含兩个乐句的一个乐段來：

（1）第一乐句从 B 調轉到降 B 調，所用的关鍵和弦是第二个調中的一个增六和弦．

（2）在第二乐句中，借着一个轉到第三个調的經过轉調而回复到 B 調

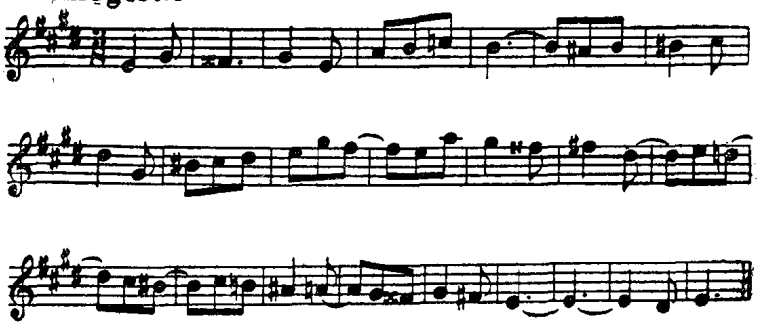
三、为下面的低声部配置和声：

Lento



四、为下面的高声部配置和声：

Allegretto



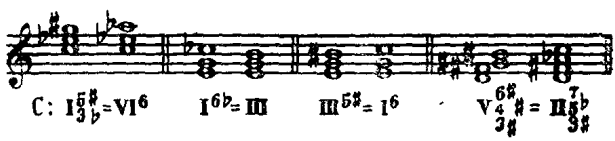
第二十五章　其他的半音和弦

在以和声为主的时期內一般作曲家所用的和声素材中，大部分的变和弦我們都已講过，只留下很少尙未提到．应用半音变化來創造許多新的形式，这原是事实上可能办到的事，犹如我們用一个語言中的字母能拼出許多新的字來一样；但我們在这里研究和声的目的，是要把人家所用的和声素材加以說明，並不是要創新．

用現有的和弦來作試驗，加以种种可能的半音变化，並研究一下为什么有些形式比其他一些形式較为可取——学習者如能做这样的練習，可以从中得益不少．做这种練習时，学習者应該有系統地逐步做去：把和弦一一試驗，在每一和弦的各个音上加以各种半音变化，然后評鑑所得的結果，看音程的結合如何、和弦与調的关系如何．

我們立即就会發現．用这种方法所造成的和弦，大部分在实际上都是一些比較熟知的和弦的同音異名的和弦，因此，那顯然新穎的形式只存在於五線譜上，一經彈奏出來，就知道並不是新的和弦．举一些例子如下：

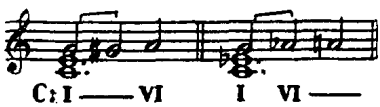
例 560



这些形式的和声的解釋，是要看該和弦中的音听起來像是哪一

个調性与調式中的音而决定的．上例中的C調是随意选定的，但我們知道，这C調是要憑着与其他和声因素的結合，才能在听覚中确立起來的．所以前后的和声对于变音的解釋有着很大的影响．下例中有一个半音变化的經过音，它在C音上構成一个增三和弦．但如果和弦中的三度音程是小三度，那經过音听起來便是c小調式的第六音，而不是升半度的五度音；因而这是全音階的進行，而不是半音音階的進行．

例 561



关于音階中各音的半音变化，可以說明如下：

主音可以升高，但如果降低的話，听起來便是第七音了．

上主音可以升高也可以降低．当它升高时，有时可以听作小調式的第三音．

小調式的中音升高时，成为大調式的中音；降低时，听起來便是上主音．

大調式的中音升高时，听起來便是下屬音；降低时，便成为小調式的第三音．

下屬音可以升高，但如果降低的話，听起來就是第三音．

屬音可以升高，升高后，有时可以听作小調式的第六音．降低时，往往被听作屬音的導音．

小調式的下中音升高时，便成为大調式的下中音；降低时，听起來便是屬音．

大調式的下中音可以升高，升高后，有时听起來如同降半度的第

七音．当它降低时，便成为小調式的第六音．

導音升高时，听起來是主音．導音也可以降低．

新的和弦是和声的影响与旋律的影响所造成的結果，也就是縱的方面和横的方面的影响所造成的結果．就和声來說，新的和弦是这样產生的：作曲家想要創造一个聞所未聞的音响，或是把一个已經确立的形式采用在調中的不尋常的位置中，借以增加和声的趣味和变化——新的和弦便是在这种願望下產生的．就旋律上說，由於变音所具的傾向，旋律中就有進行的方向和延續的感覚；新的和弦就是由这些变音就構成的．

这兩种情形不能完全分开．有些变和弦往往是半音变化的經过音或其他的旋律音所構成的．还有些呢，例如那个升上主和弦，几乎完全是由一些可以分析为和弦外音的音所構成的．那些时常在音乐中出現而並非随意凑成的縱的方面的音的結合应該被当作和弦來看，虽然也有某些限制．对于六四和弦、九和弦、十一和弦与十三和弦，甚至有些七和弦，我們須得采取上述的观点．

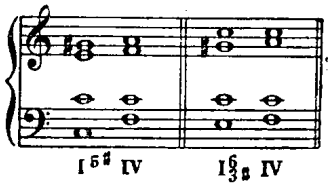
到这里为止，我們是按着这样的和弦的分类來研究变音的：副屬和弦；升上主和弦与升下中和弦，那不勒斯六和弦与增六和弦；以及用副屬和弦原則來解釋的和弦（第二十三章）．上述的最后一类和弦，使我們对于一个調的界限可能作很多理論的解釋．在以和声为主的时期中，濫用这个原則是大可不必的．这个原則应該以少用为佳，且只能在不致有像轉調那样复雜的变化發生的地方，才可以用．

增五度

五度音升高而与根音構成增五度音程的和弦，通常是建立在 I、IV 和 V 上的．

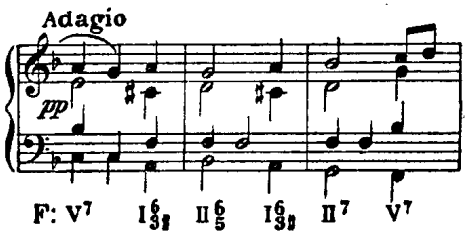
具有上述的变化的主和弦，实际上总是屬于大調的形式．和弦中的变音当然不可重复．正規的解决是進到下屬和弦．

例 562



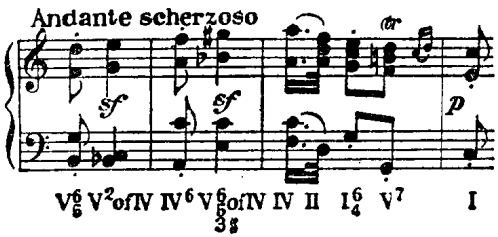
这个和弦也可以平滑地進到上主七和弦，尤其当第三音重复的时候．

例 563　　比才："阿萊城的姑娘"



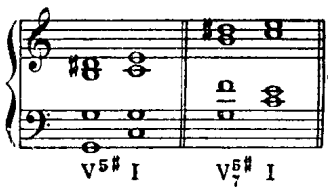
大主和弦本來具有"下屬和弦的屬和弦"的性質，如今这个和弦中有了具有傾向的音，这种內在的性質就更加明顯．我們可以找到很多含有增五度音程的"IV 的 V_7"的例子．在下例中，增六度音程被安排在兩个上声部中．

例 564　　貝多芬："弦乐四重奏"，作品 18 之 4

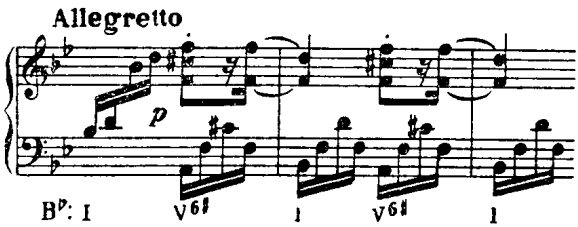


在屬和弦中，那升高的音是上主音，該音暗示着進到大調式的第三音的解決，因而含有大調的意味.

例 565

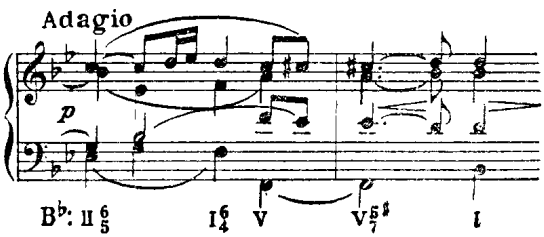


例 566　　勃拉姆斯："鋼琴协奏曲"，作品 83



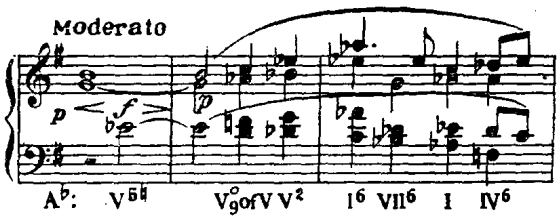
在屬七和弦中已經含有一些有傾向的音，如今那上主音升高半度后，和弦中又增加了一个有傾向的音. 这些有傾向的音的解決引起了主和弦中三度音的重复. 如果和弦中有兩个音構成增六度音程(例如在"IV 的 V_7"中，也可以看到这音程)，这並不是說这些和弦因此就应該被看作增六和弦. 在这里，具有特征的音程是增五度而不是增六度.

例 567　　貝多芬："第九交响曲"



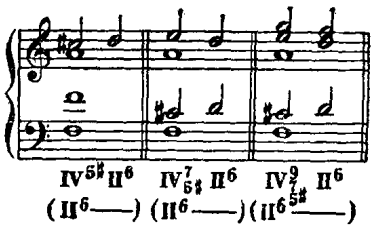
有傾向的音的增多，使得可以采用的不正規解決減少了．学習者应作試驗，使这和弦解決到其他所有的和弦，並留意在音乐作品中所遇到的不正規解決的例子．在下例中，我們看到增三和弦有效地解決到不完全的大九和弦“V 的 V”．

例 568　　瓦格納：“西格弗里德”的“齐格斐”，第三幕

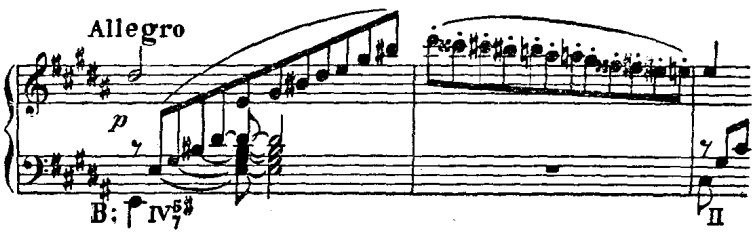


含有升高的五度音的下屬和弦，在節奏上与上述的兩个和弦不同：它几乎永远是一个倚音和弦．升半度的主音是第二音的倚音，如果和弦中有七度音与九度音，則这兩个音作为第一轉位的 II 中的六度音与八度音的倚音．

例 569

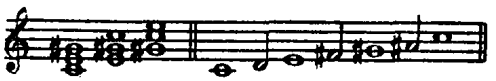


例 570　　李斯特：“鋼琴奏鳴曲”



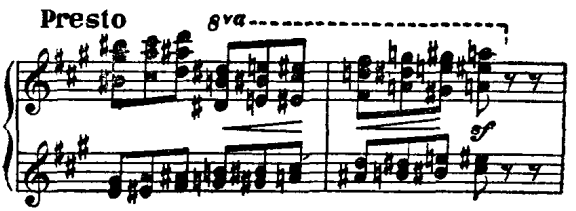
增三和弦的几种轉位，听起來与根音位置相似，因此这个和弦具有一种曖昧性．增三和弦是由兩个大三度音程構成的，这兩个大三度把一个八度划分为三个相等的部分，上面那个音程——減四度——是大三度的等音程．这种匀称的現象暗示着整音音階的根源．

例 571



增三和弦連續出現时，就沒有明确的調性的感覚．

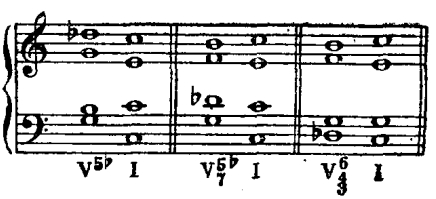
例 572　　李斯特："侏儒舞"



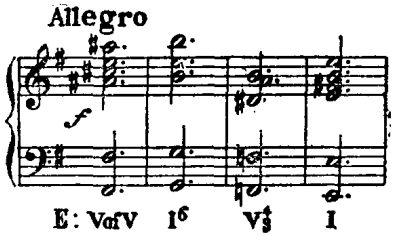
減 五 度

五度音降低半度的現象，在屬和弦中可以看到．在屬七和弦的第二轉位中，五度音降低半度时所構成的和弦与增 6—4—3 和弦相似，不过具有屬和弦的效果．

例 573

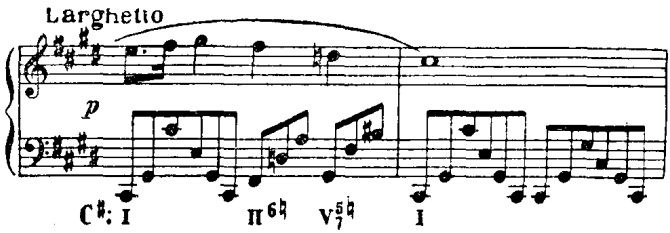


例 574　　勃拉姆斯:"第四交响曲"



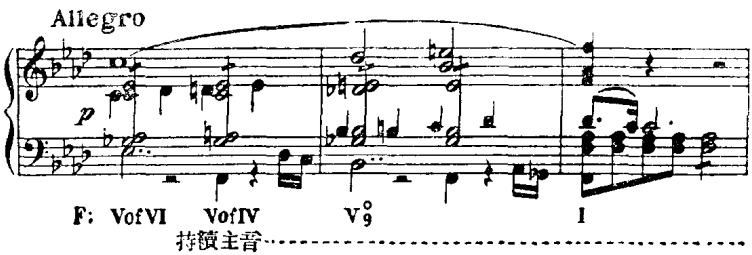
这个和弦也可以解决到一个小調的主和弦.

例 575　　蕭邦:"夜曲",作品 27 之 1



如果这种半音变化(卽第二音降低半度)应用在一个沒有根音的屬音小九和弦上,那末这个和弦听起來就像是一个增 6—5—3 和弦,不过具有屬和弦的效果. 在下例中, 这个和弦出現在一个持續主音上.

例 576　　弗蘭克:"五重奏"



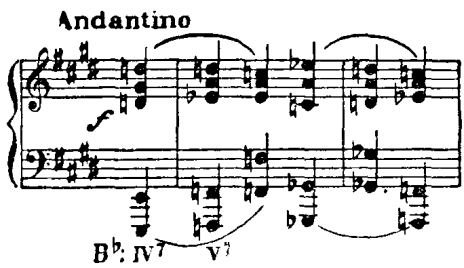
倚音和弦

通常我們把若干倚音的結合称为"倚音和弦". 我們在这里仍然采用"倚音和弦"这个名称, 是因为我們找不到一个更好的名称. 但我們必須强調地指出: 普通所謂倚音和弦, 往往是作为从弱到强的進行中的弱的部分的, 而这时和弦中的各个音几乎不能被称为倚音.

構成这种和弦的方法如下: 在一个指定和弦的每个音或若干音的前面, 用一些高半度或低半度的音, 使它們像導音一般解决到指定和弦中的各音; 这时, 前面那些音所構成的, 便是所謂倚音和弦. 用这种旋律的方法造成新和弦的可能性極多, 而且各种独特的結合都不是很常見的, 因而不能成为和声語彙中的一部分, 但我們可以列举一些具有特征的例子.

下例中的第一个和弦是 IV_7 的一个不平常的形式, 但它的作用十分明顯. 試把这个和弦的效果与用來導入屬和弦的升下中和弦的效果比較一下.

例 577　　勃拉姆斯: "間奏曲", 作品 116 之 6

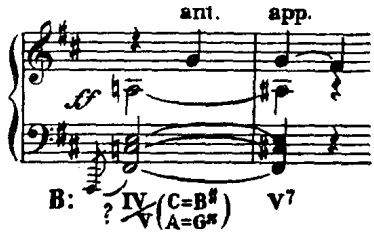


下面的和弦很像 VI_7, 只是其中有下屬音 E 的出現. (見例578)

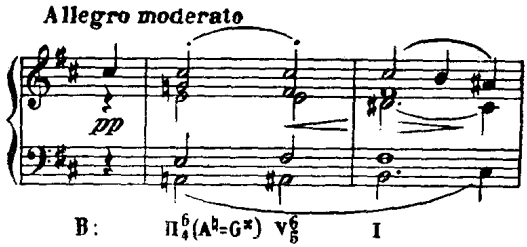
有时可能有这样的情形: 在变和弦中含有一个旣升高而又降低

的音.（見例 579）

例 578　　弗蘭克:"前奏曲、聖詠歌和賦格曲"

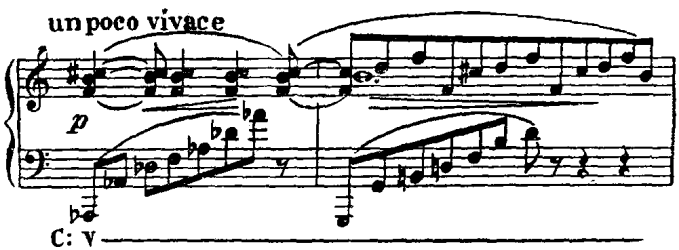


例 579　　舒柏特:"罗薩蒙特"



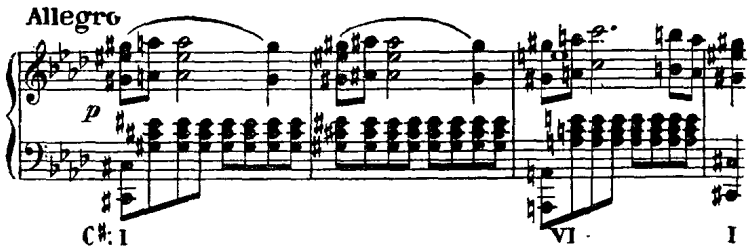
在下例中有一个和弦，它因了節奏的关系，可以正当地被称为倚音和弦．在这里虽置有節線，然而是否听得出从弱到强的進行，却是一个問題．兩个和弦中的導音使通篇含有屬和弦的意味．

例 580　　勃拉姆斯:"隨想曲"，作品 76 之 8



在下面弗蘭克的例子中，下中和弦中的降半度的主音使和弦具有屬和弦的性質，因为該音听起來是个導音．

例 581　　弗爾克:"五重奏"



上面所举的关于变和弦的一些例子,並不能算是詳尽,但这些例子可以用來指示我們,变和弦是出現在何种情况之下的.学習者最好把十八和十九世紀的音乐中所見到的变和弦的例子記錄下來,应特别注意那些見到过好几次的形式.

轉　調

把有半音变化的和弦用作关鍵和弦,有一点不便之处:这些和弦旣是要靠着解决和弦來辨認的,那末我們必須先小心地确立它們在第一个調中的地位,然后方可用第二个調來加以解釋.但是增三和弦却適宜用在轉調中,因为它可以有同音異名的改变.至于那些所謂倚音和弦,只要当它們可以被解釋作旧調中的正規的和弦时,它們都可以有效地用在轉調之中.譬如說,例 577 中的和弦可以被用在各种不同的轉調中,因为它具有屬七和弦的音响.学習者如能將变和弦在轉調上的可能性用試驗的方法加以研究,就得益非淺了.

練 習 二 十 五

一、按照下列的指示,寫出包含三个乐句的一个乐段來.

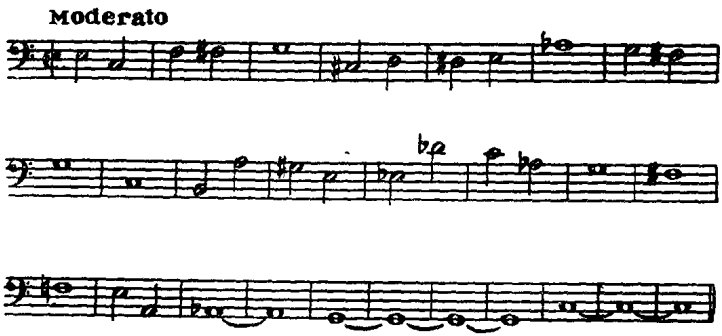
(1) 第一乐句中發生轉調,所用的关鍵和弦是一个能同时

適用於兩調的变和弦.

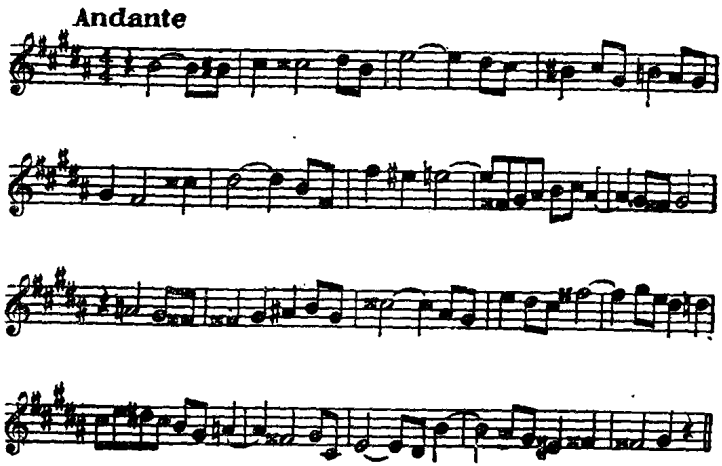
(2) 第二乐句中含有一个轉調的模進，模進的型式中有一个含有降低五度音的屬和弦. 这一乐句用第一乐句中所未曾用过的調來結束.

(3) 第三乐句回复到最初的調，所用的关鍵和弦是一个增三和弦.

二、为下面的低声部配置和声:



三、为下面的高声部配置和声:



結　論

前面每一章所討論的，是和声处理上的每一項特殊細目．学習者讀过全書之后，大概知道每一項細目都有着各不相同的重要性．不用說的，我們在精通了每一項細目的用法以后，必須能够把它們联系起來，作为整个一套原則來应用．学習本書时，最好采取这样的程序．在第一年中，把各章的材料完全学畢，后然在第二年中，以比較廣泛的观点來專心研究作曲家們的共同寫作方法，並在需要时，常常去温習以前学过的那些細目．

像第六章中所述的选自实际作品的那种練習題，最好做得很多．材料应該选得合適，起先应选一些按正規的式样進行的乐曲，以后才可以选那些情形特殊的乐曲．練習应該做得相当的長，至少要包含好几个乐句，这样才会在和声節奏、轉調、語句法以及和声与曲体的关系等方面獲得相当的經驗．

除了四部寫作以外，我們也应該做一些三部与五部的和声寫作．在对位法的学習中，学習者会用到这些三部与五部的和声寫作方法，但对位法的寫作所着重的是那些旋律線，因此学習者所用到的大概只是一些簡單的和弦．关于三部或五部和声的排列法，沒有新的原則，我們若把这种三部或五部寫作的例子与基本的四部寫作相比，可以从中得益不少．

关于配置和声的練習題，在一般和声論著中可以找到好的材料，

只是其中指定的声部总是很短，不够用來作为配置和声的練習．学習者可以自己作一些乐句加進去，使練習題加長．此外，我們也可从一些模范作品中选出声部來供配置和声之用，还可把自己配好的和声拿來与作曲者的原譜相比．所选的声部可以是高声部，也可以是低声部．为求变化起見，甚至也可以选一个內声部來配置和声，这时，高声部和低声部都得由自己寫出來．

能够相当熟練地处理和声的素材以后，就可以試試器乐的寫作，或为鋼琴而寫，或为几种乐器合奏而寫．不过我們要記住，我們的主要目的是要研究和声的实踐，而不是要研究一般的器乐寫作法．

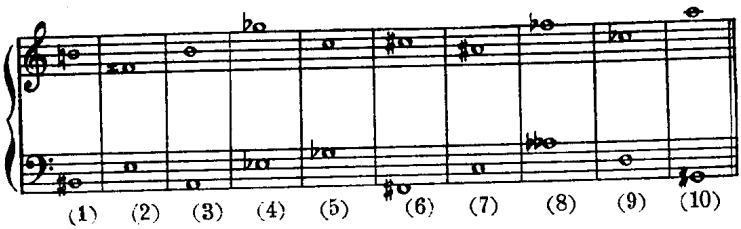
最后，以有关十八和十九世紀的和声实踐的知識作为基礎，我們就可以应用所学得的范式而按着兩个方向去作更進一步的和声研究．第一个方向是：去研究和声时期中与范式相背或是相符的个别作家的个别寫作法．第二个方向是：以相似的方法去檢查二十世紀中的和声处理法．在这里，我們应特别注重和声的演進，努力去找出从普遍应用的范式發展到新的寫作方法的路徑．

在書上說說只須三言兩語，叫学習者按着做起來却有無窮的工作，这一点作者是很明了的．关于作曲家的寫作法，如要得到完备的知識，非得終身从事研究不可，这是無可否認的．“人生短，藝術長”；但我們不必因此而灰心，因为我們知道，只要努力从事学習，总可以时时獲得知識上和藝術上的酬劳的．

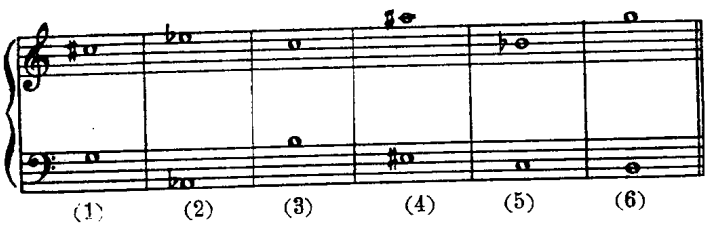
补充練習題

第一章

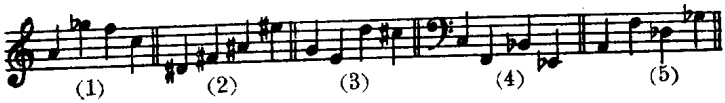
一、說出下列各音程的名称:



二、就下面每一个音程,說出包含这兩个音的音階來;关于每一个音程,可以找出不止一个音階.



三、就下面每一个由四个音組成的断片,說出包含这四个音的音階來.



第 二 章

把下列各种和弦寫成四部和声，在每一种情形下，用升G音作为和弦中最高的音：

一、一个第一轉位的大三和弦，其五度音在高声部中.

二、一个不协和的三和弦，其三度音在高声部中.

三、E 調中的一个第二轉位的三和弦.

四、一个以小調音階的中音为根音的三和弦.

五、一个处於开放位置的三和弦，其根音在高声部中.

六、一个处於密集位置的小三和弦.

七、一个重复三度音的增三和弦.

八、B 小調中的一个协和三和弦.

九、一个大調的減三和弦.

十、一个第一轉位的三和弦，低声部中用下屬音

第 三 章

为下列的低声部寫出高声部、中声部和次中声部，構成四部和声，只应用根音位置的三和弦、为每一題寫作兩种和声的式样.

(1)

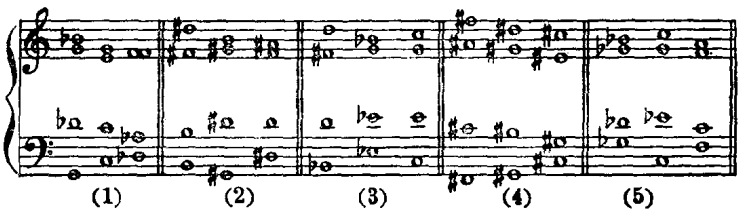
(2)

(3)

第 四 章

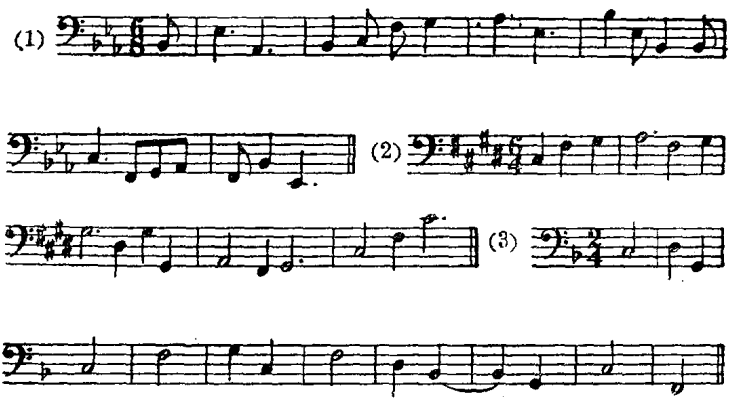
一、降E音在哪些調中是"調式音"?在哪些調中是"調性音"?升F音、B音、升G音和降D音呢?

二、把下列的進行重寫一遍,使大調的進行变成小調的,小調的進行变成大調的.



第 五 章

为下列的低声部配四部和声.



第 六 章

应用根音位置的三和弦,为下列的低声部配四部和声.做这些練習时,应特别注意和声的節奏与旋律的節奏的区别.

(1)

(2)

(3)

(4)

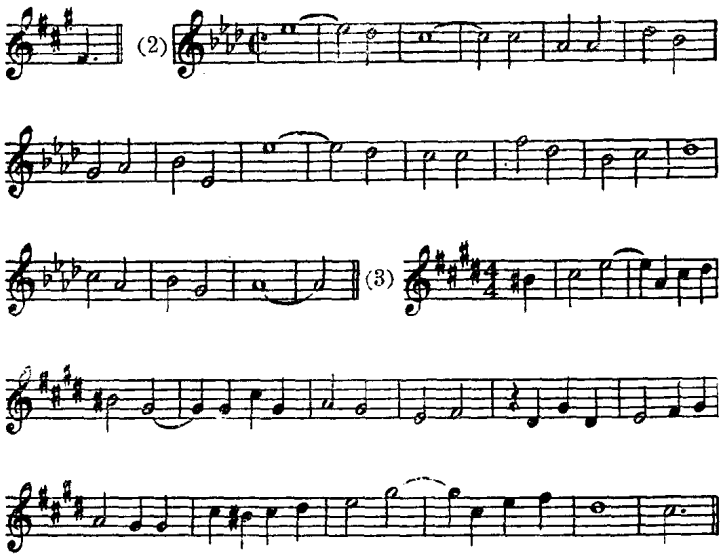
(5)

(6)

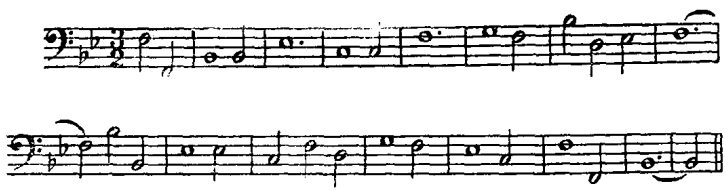
第 七 章

一、应用根音位置的三和弦，为下列的高声部旋律配置和声.

(1)

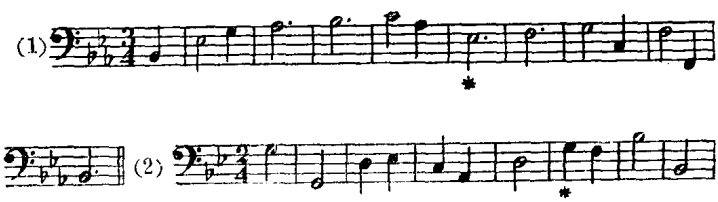


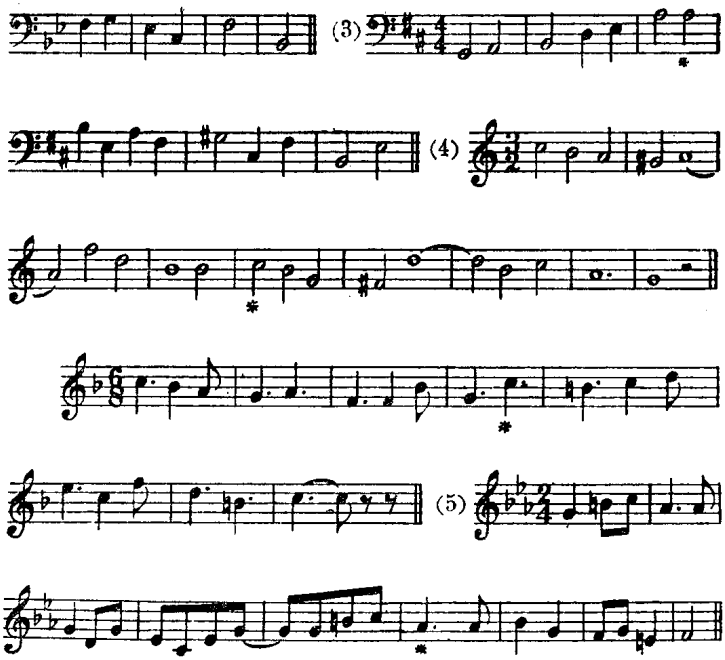
二、为下面的低声部配置三个上声部.



第 八 章

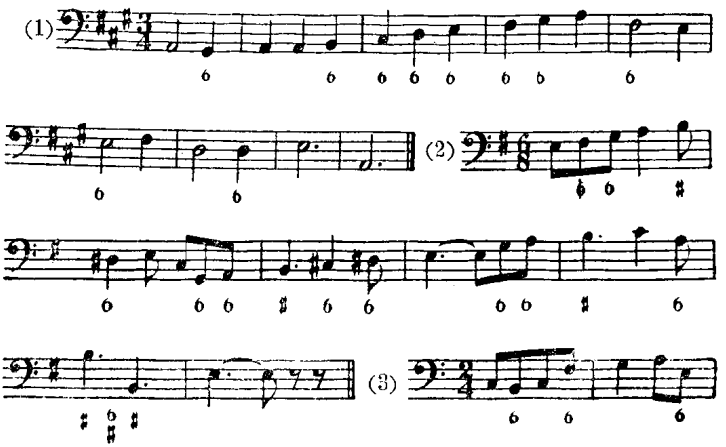
为下列的低声部和高声部配置和声，只应用根音位置的三和弦. 标有 * 的地方，是指轉調时关鍵和弦所处的位置.

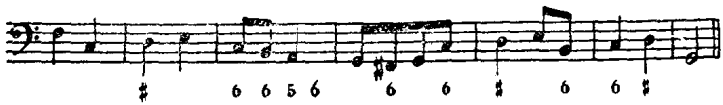




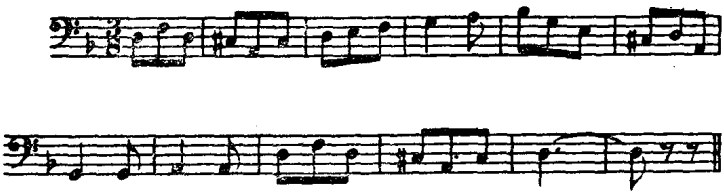
第 九 章

一、按照下列的数字低音的指示，寫出四部和声來.



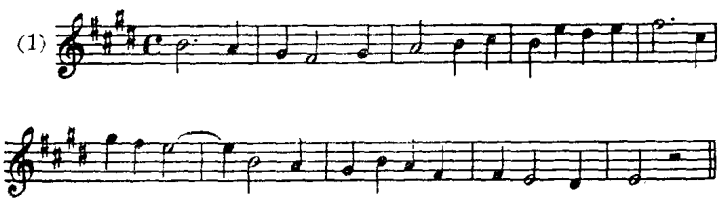


二、为下面的低声部配置和声，在適当的地方应用六和弦.

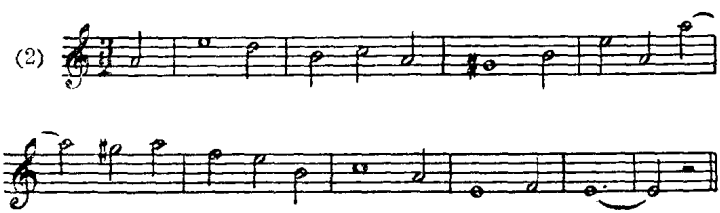


三、为下列的旋律配置和声，应用根音位置及第一轉位的三和弦.

(1)



(2)

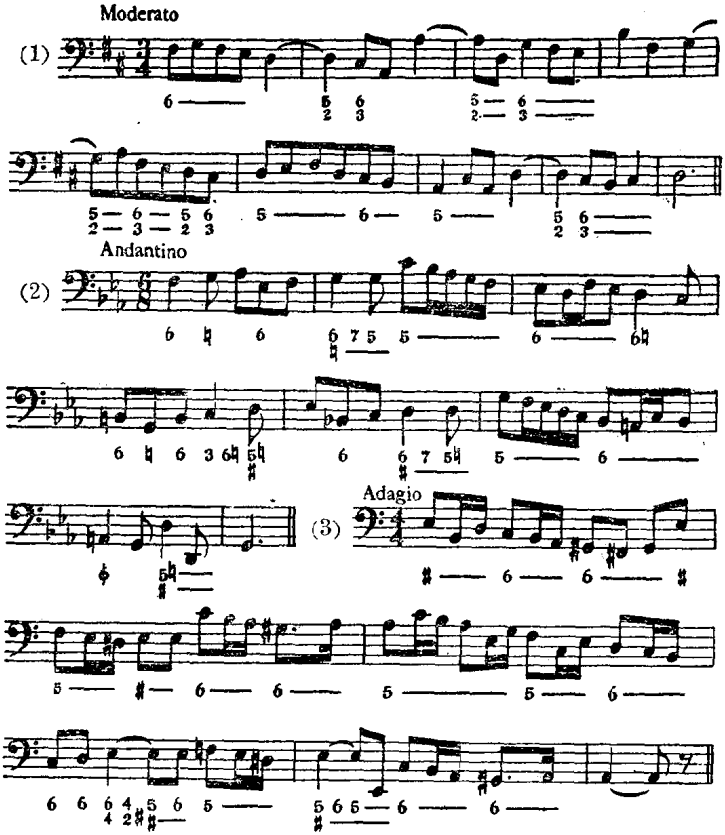


第 十 章

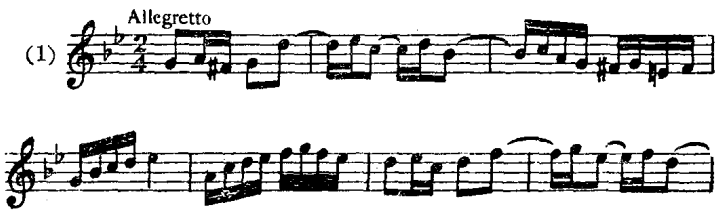
一、就下列的数字低音寫出四部和声來.

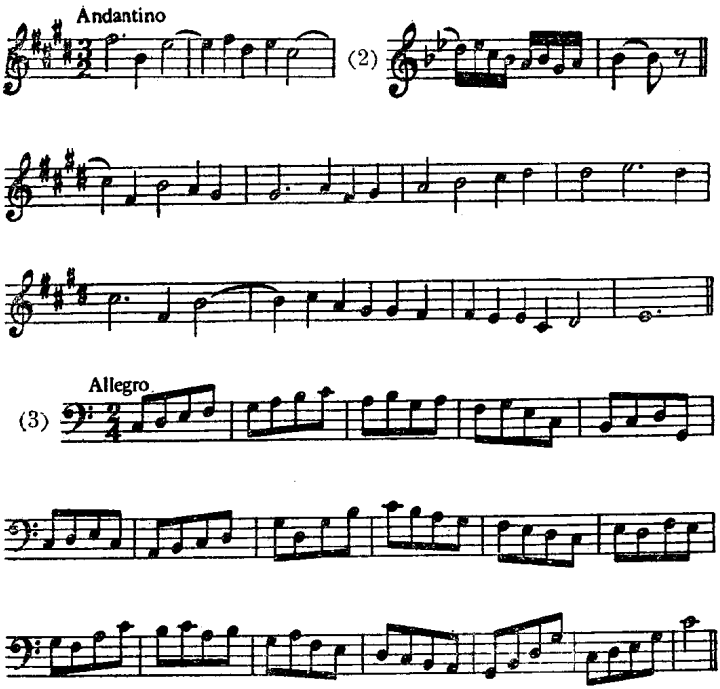
一个数字后面加一条横線时，意卽該数字所代表之音須在和声中持續到該横線的末尾，不管低声部的改变. 例如在下面第一行低声部的第一小節中，第一轉位的主和弦須在小節中占据兩拍. 在第二小節中，那些数字指示着 A 音和 E 音，所以該和弦是一个屬和弦，那 D 音是一个留音. 除了数字所指示的和弦外音以外，还可以采用

其他的和弦外音. 做这些練習时, 在每个和弦的下面应注上代表該和弦的罗馬数字. 我們要注意, 在下面第二行低声部中有轉到屬調的轉調發生.



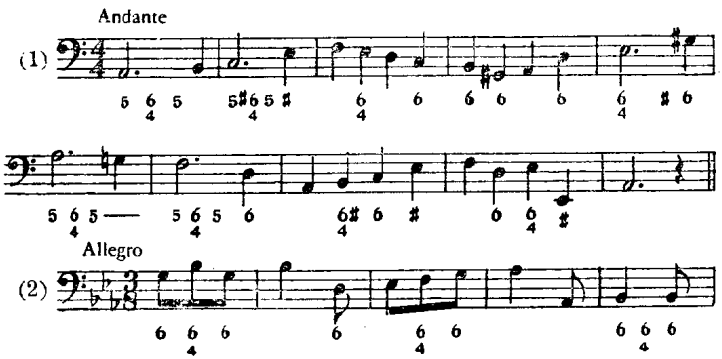
二、先仔細分析一下, 看哪一些音可以作为和弦外音. 然后为下列的高声部和低声部配置和声.

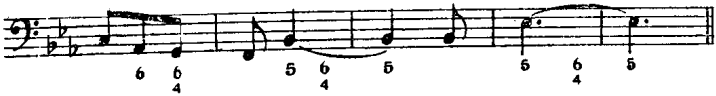




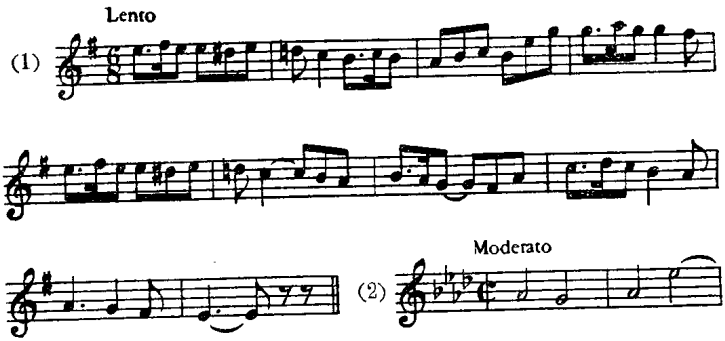
第十一章

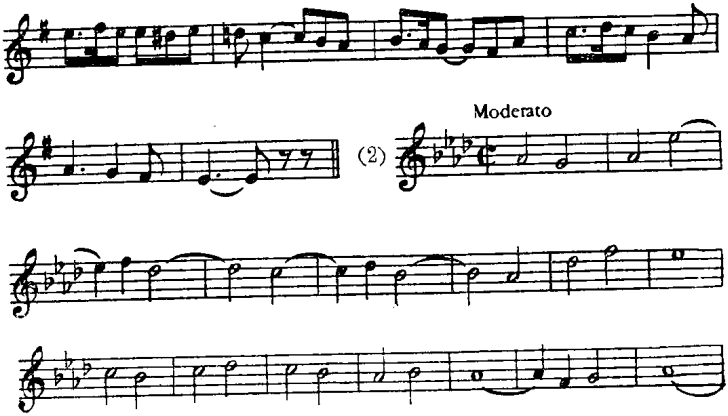
一、就下列的数字低音寫出四部和声來.

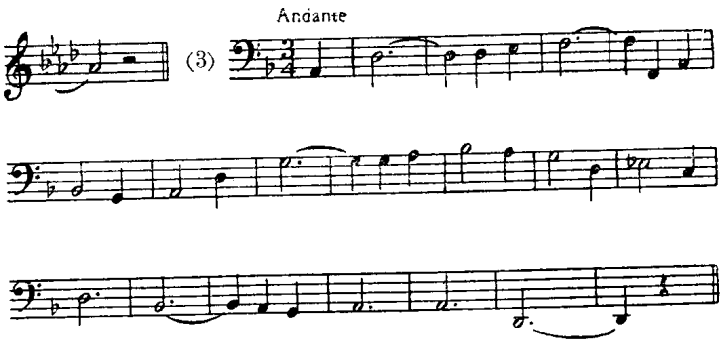


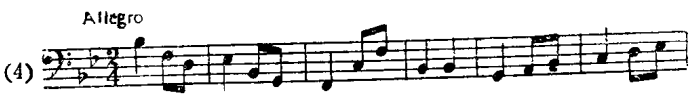


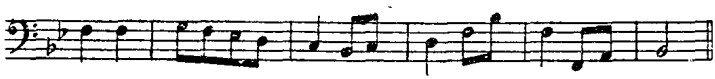
二、为下列的高声部和低声部配置和声．在每一题中至少须用五个六四和弦．





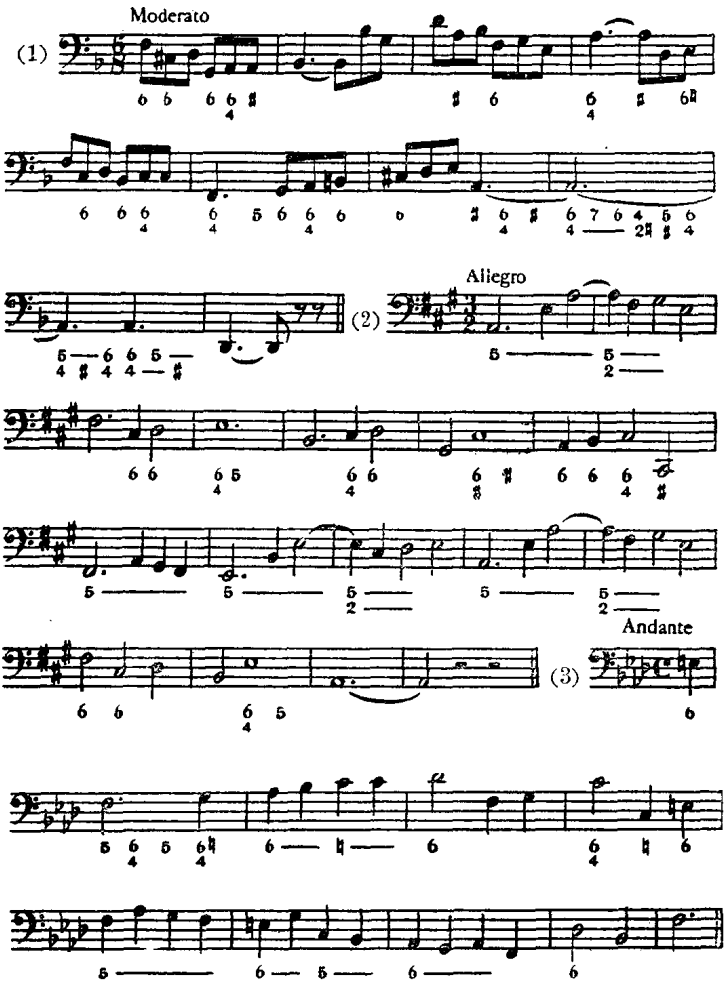




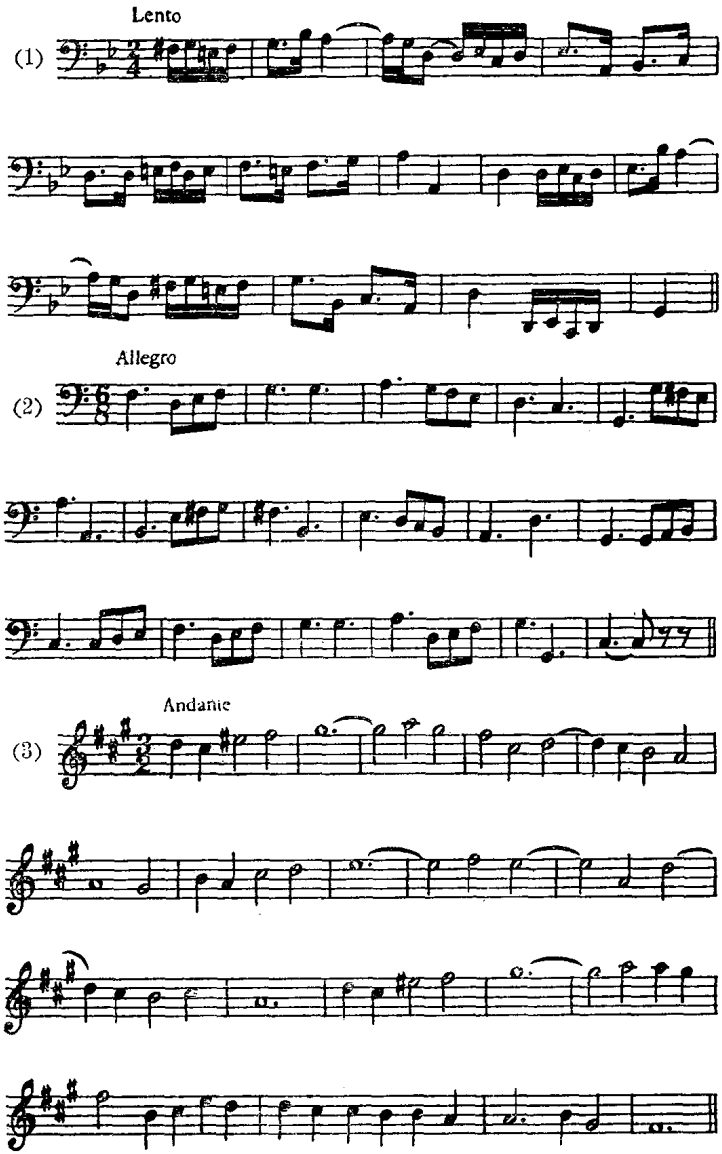


第十二章

一、就下列的数字低音寫出四部和声來.

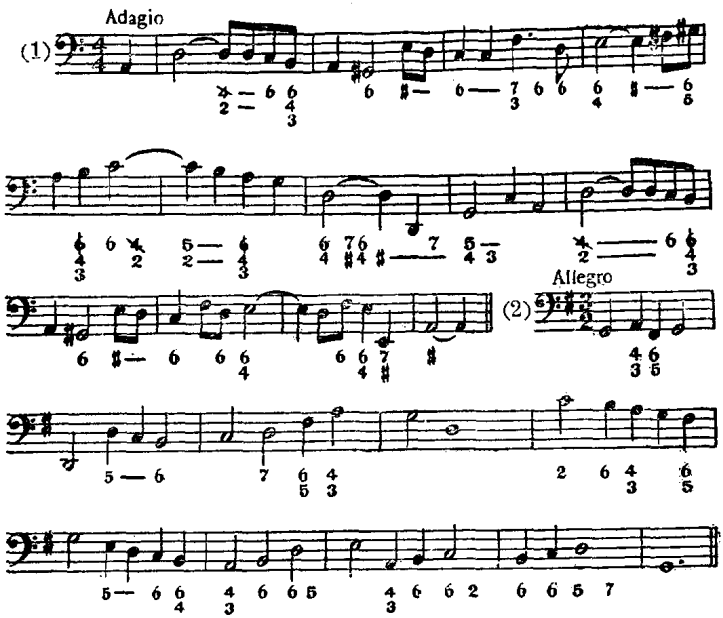


二、先把下列的低声部和高声部分析一下，决定每一题中包含何种形式的終止，然后配置和声.

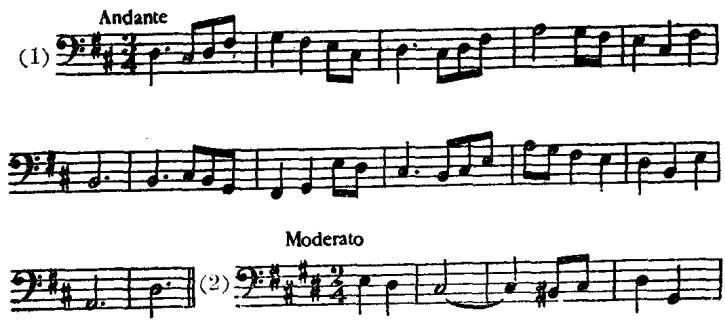


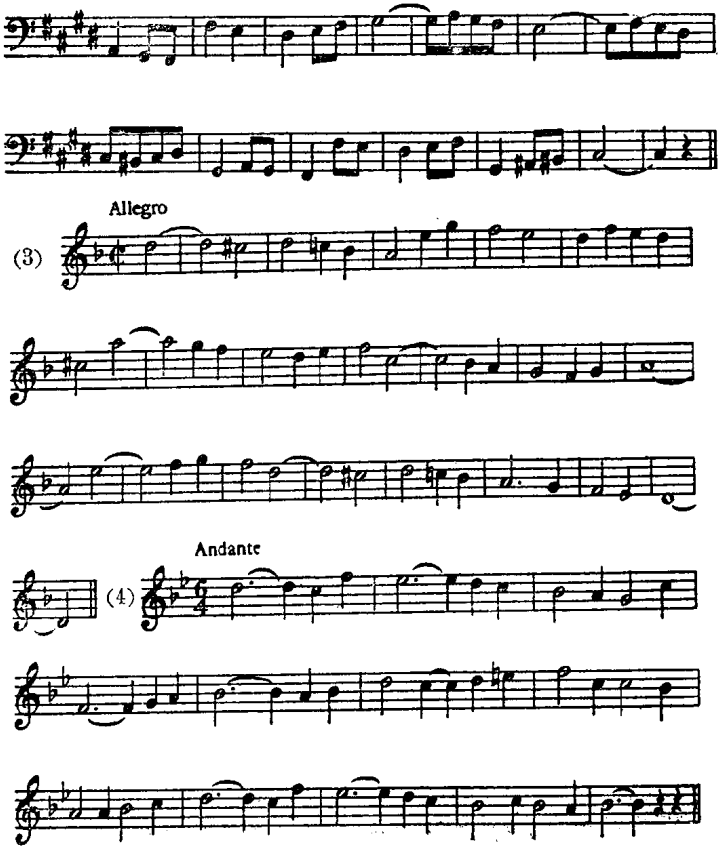
第十三章

一、就下列的数字低音配置四部和声.



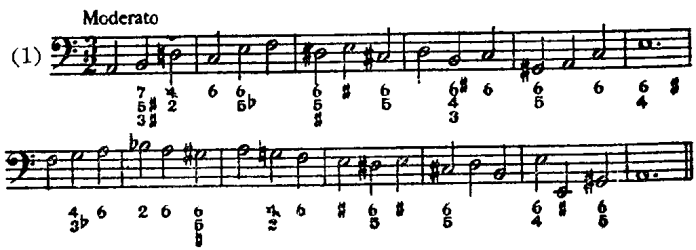
二、为下列的低声部和高声部配置和声，在適当的地方应用屬七和弦. 在每一題中至少用八个屬七和弦.





第十四章

一、就下列的数字低音寫出和声來、



(2) Andante

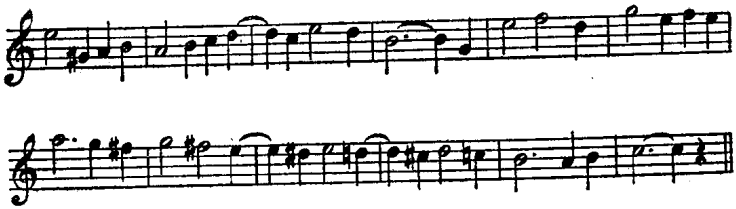
二、为下列的高声部和低声部配置和声，在適当的地方应用副屬和弦.

(1) Andantino

(2) Allegro

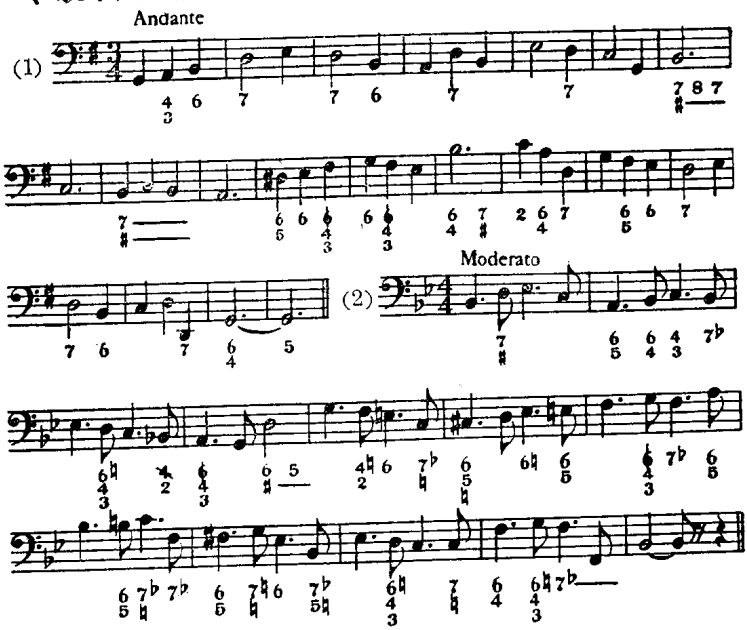
(3) Adagio

(4) Con moto

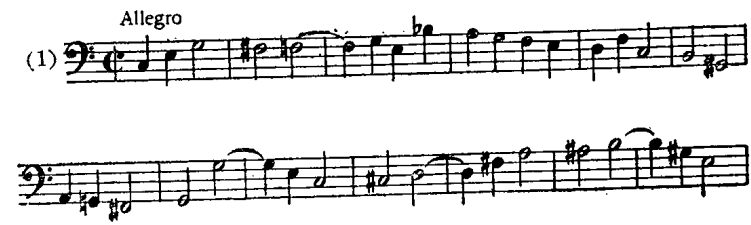


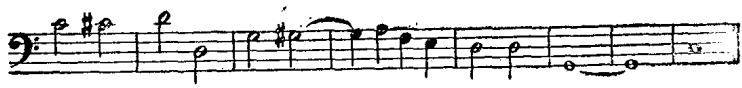
第十五章

一、就下列的数字低音寫出和声來

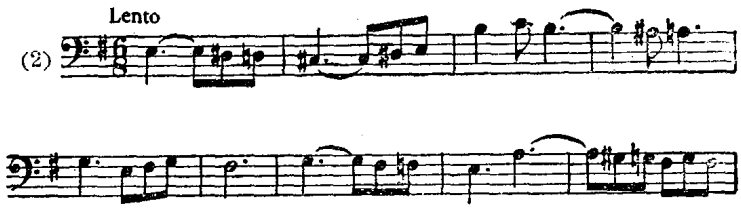


二、为下列的低声部和高声部配置和声，試采用屬七和弦与副屬和弦的不正規解決.

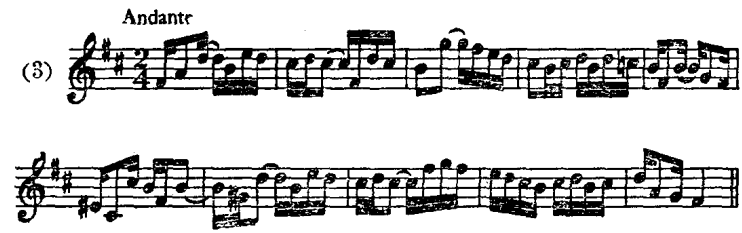




(2) Lento



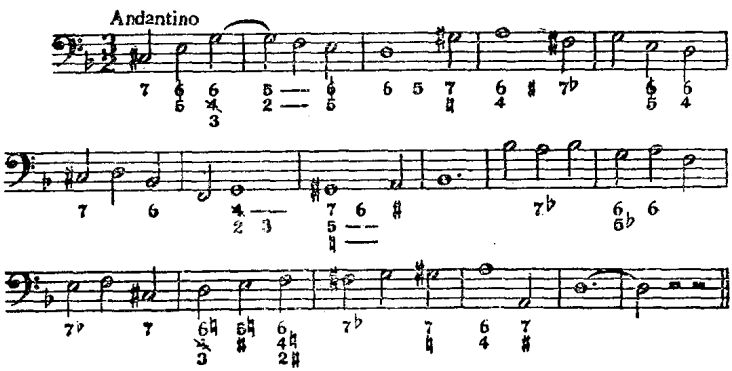
(3) Andante



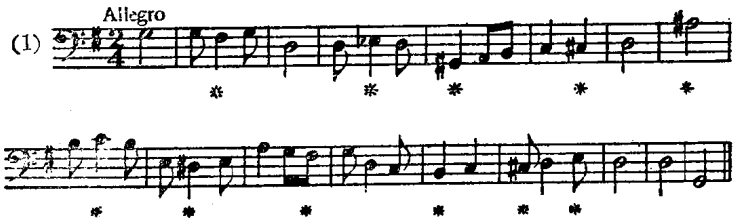
第十六章

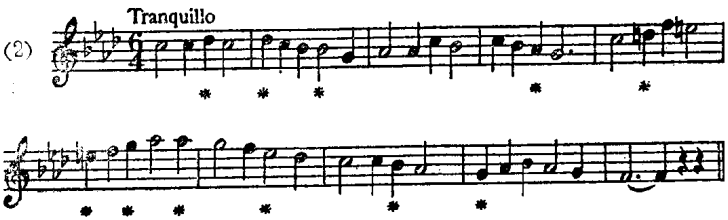
一、就下列的数字低音寫出和声來.

Andantino

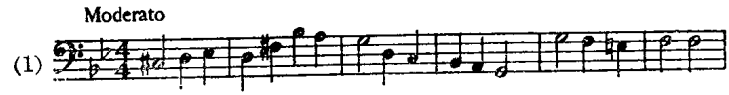


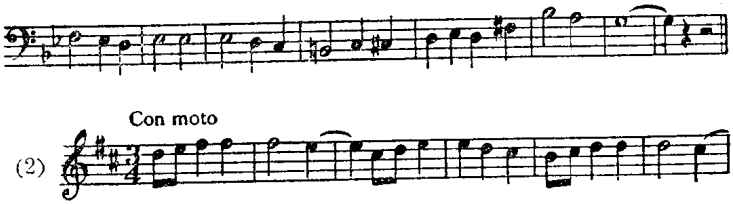
二、为下列的低声部和高声部配置和声，在标有 * 的地方应用减七和弦.

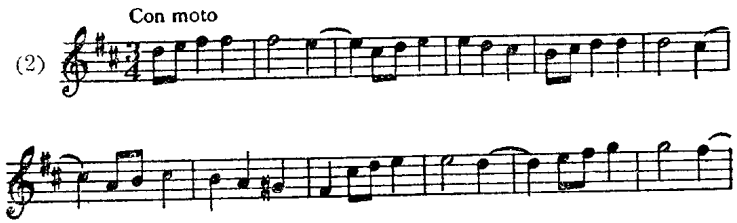


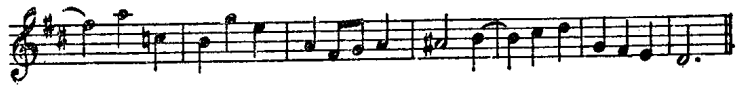


三、为下列的低声部和高声部配置和声，在適当的地方应用减七和弦.



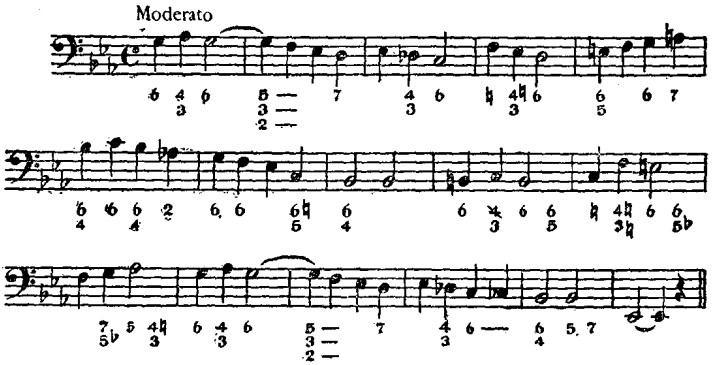




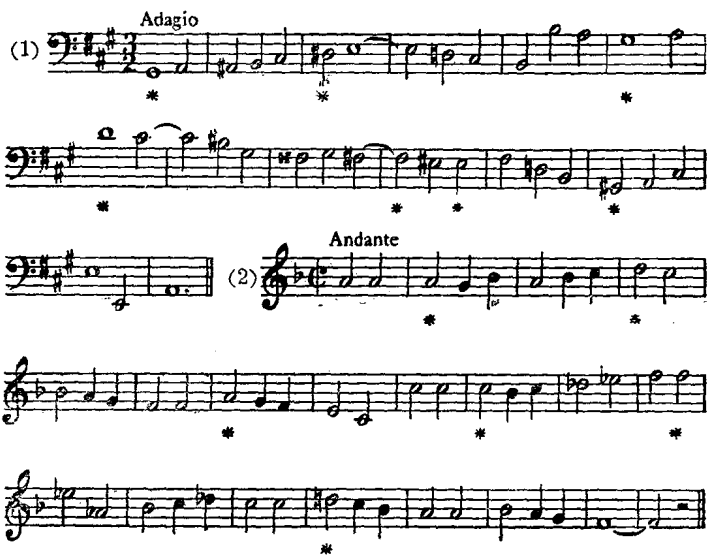


第十七章

一、就下面的数字低音寫出和声來.

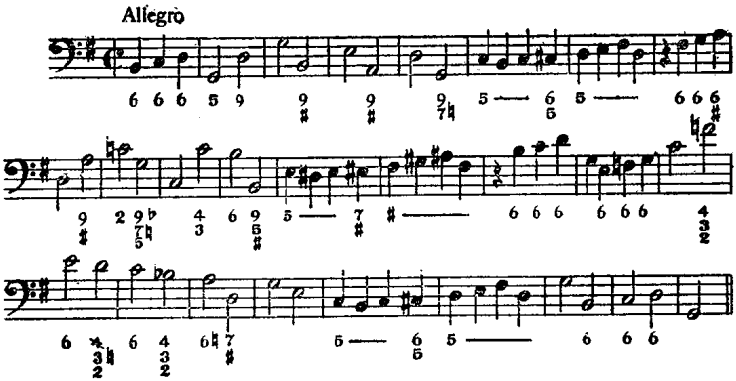


二、为下列的低声部和高声部配置和声，在标有 * 的地方应用不完全的大九和弦.

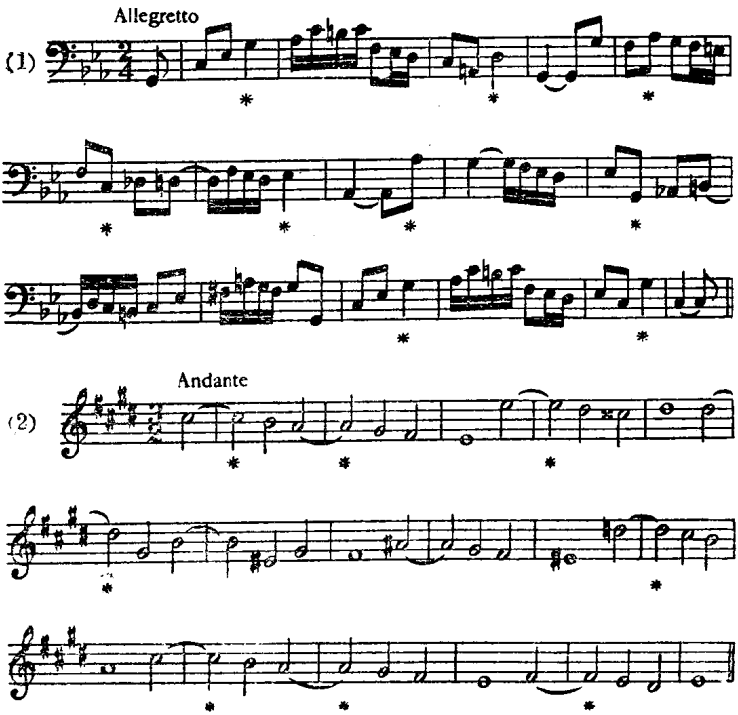


第十八章

一、就下面的数字低音寫出和声來.



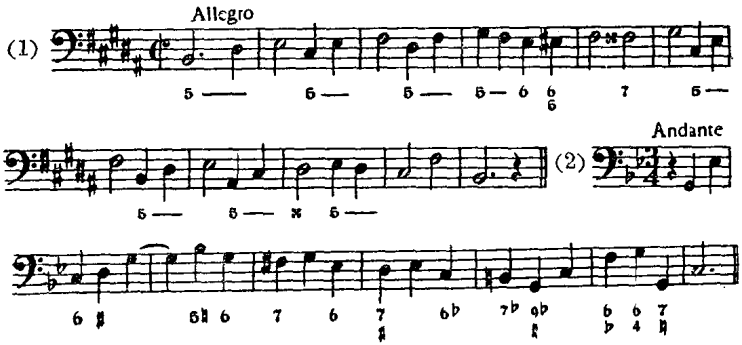
二、为下列的低声部和高声部配置和声，在标有 * 的地方应用完全的属九和弦.



第十九章

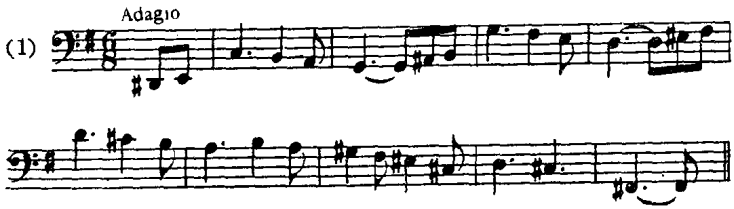
一、就下列的数字低音寫出和声來.

(1) Allegro

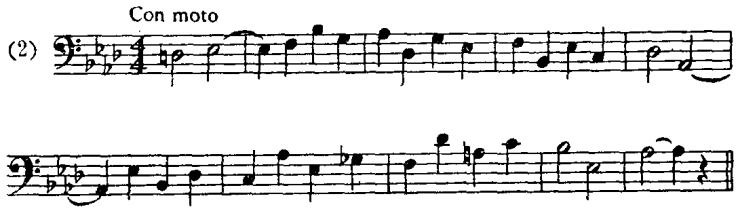


二、为下面兩个低声部配置和声，第一个轉調，第二个不轉調.

(1) Adagio

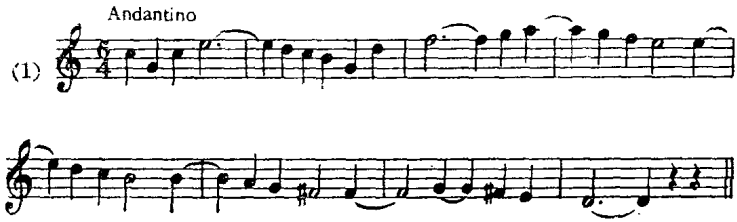


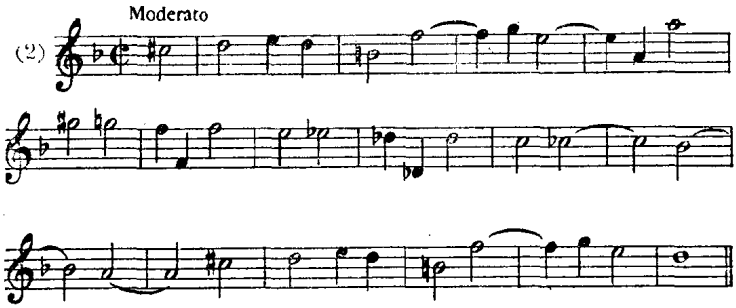
(2) Con moto



三、为下列的高声部旋律配置和声，使其中包含轉調的模進.

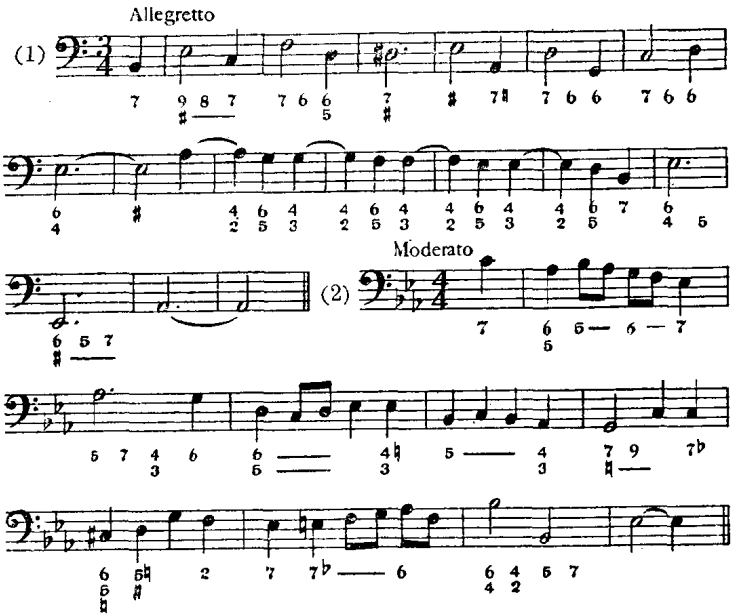
(1) Andantino



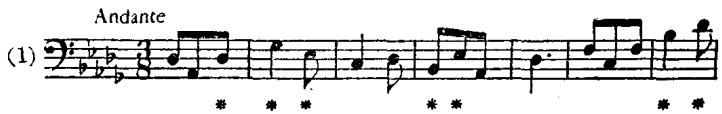


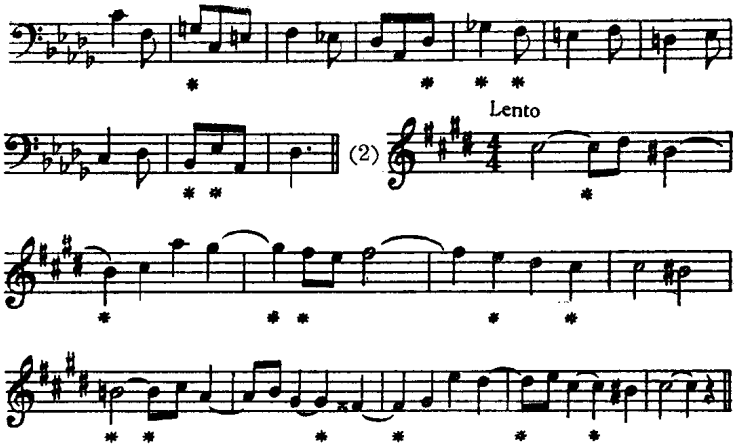
第二十章

一、就下列的数字低音寫出和声來.

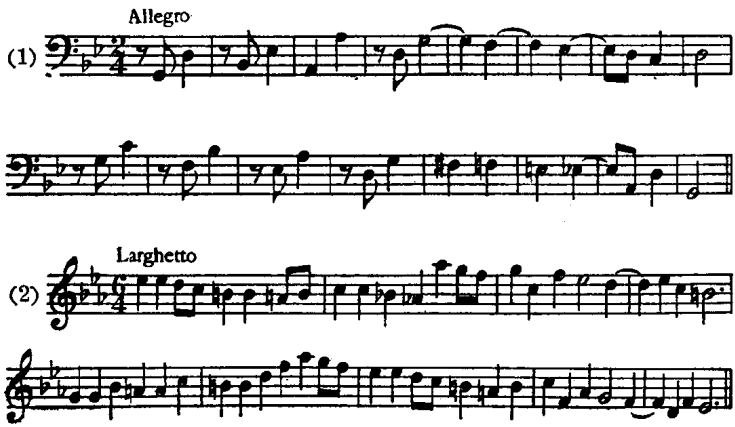


二、为下列的低声部和高声部配置和声. 在标有 * 的地方应用副七和弦.



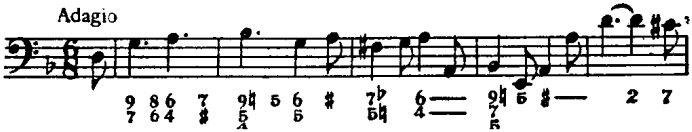


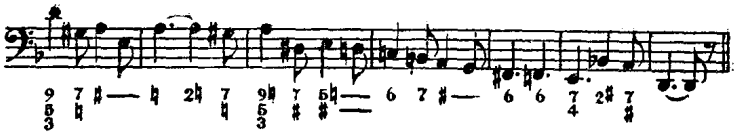
三、为下列的低声部和高声部配置和声，在適当的地方应用副七和弦.



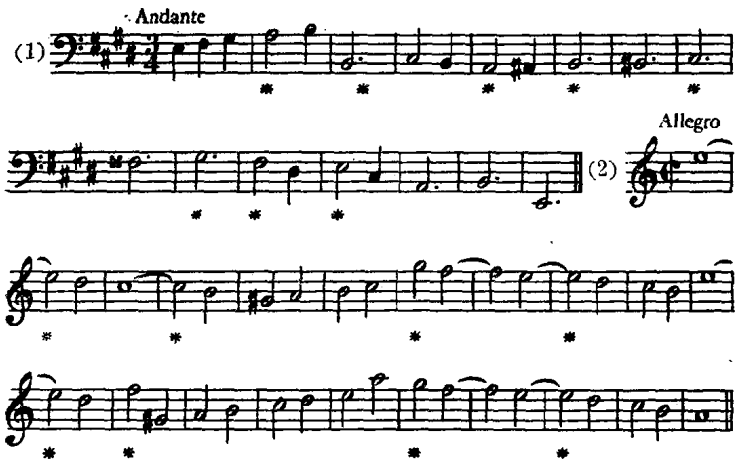
第二十一章

一、就下面的数字低音寫出和声來.

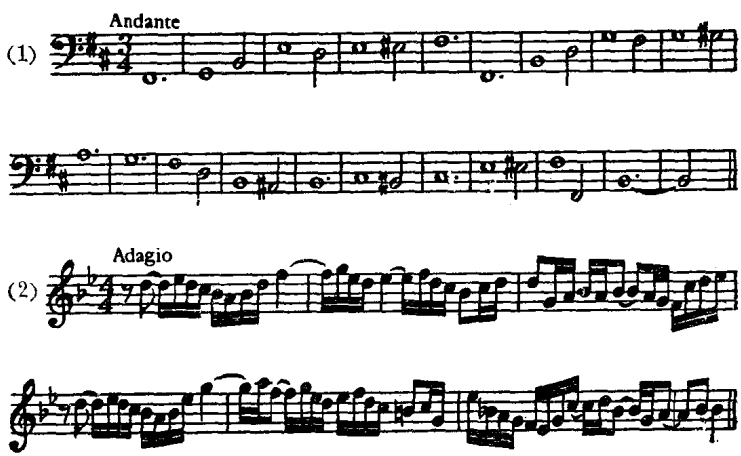




二、为下列的低声部高声部配置和声，在标有 * 的地方应用九和弦、十一和弦或十三和弦.

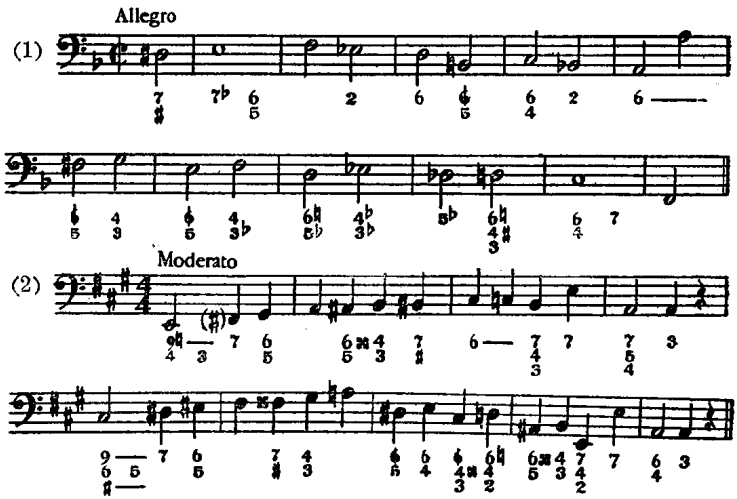


三、为下列的低声部和高声部配置和声，在适当的地方应用九和弦、十一和弦与十三和弦.

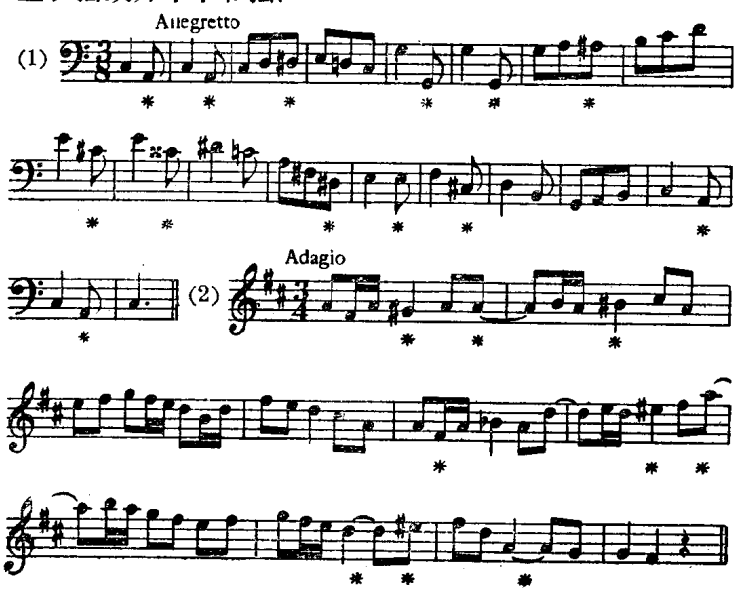


第二十二章

一、就下列的数字低音寫出和声來.

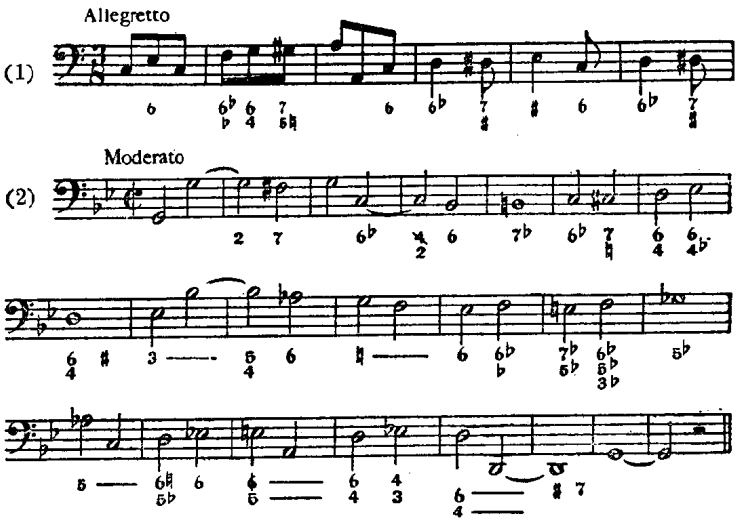


二、为下列的低声部和高声部配置和声，在标有 * 的地方应用升上主和弦或升下中和弦.

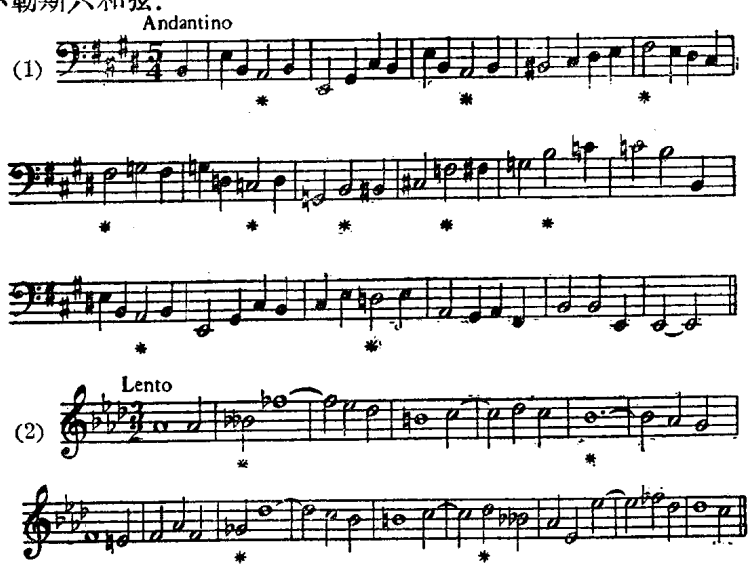


第二十三章

一、就下列的数字低音寫出和声來.



二、为下列的低声部和高声部配置和声，在标有 * 的地方应用那不勒斯六和弦.



第二十四章

一、就下列的数字低音寫出和声來.

(1) Moderato

(2) Andante

二、为下列的低声部和高声部配置和声，在标有 * 的地方应用增六和弦.

(1) Moderato

(2) Adagio

第二十五章

一、就下列的数字低音配置和声.

(1) Andantino

(2) Allegro

二、为下列的低声部和高声部配置和声. 在可能用一般寫作中的和声原則來解釋的地方,試采用半音变化的和弦.

(1) Lento

(2) Moderato

中外音乐術語及人名对照表

二　画

二度 second
二重助音 double auxiliary
二重倚音 double appoggiatura
七度 seventh
八度 octave
九度 ninth
九和弦 ninth chord
十一和弦 eleventh chord
十二平均律 tempered scale
十二音律制 twelve-tone system
十三和弦 thirteenth chord

三　画

三度 third
三度音 third
三和弦 triad
三重奏 trio
三整音 tritone
三和弦的轉位 inversion of triads
大二度 major second
大三度 major third
大三和弦 major triad
大六度 majar sixth
大七度 major seventh
大协奏曲 concerto grosso
大調音階 major scale
大調小調制 major-minor system
小節 measure
小三度 minor third
小七度 minor seventh
小夜曲 serenade
小三和弦 minor triad
小調音階 minor scale
上拍 up-beat
上主音 supertonic
上主七和弦 supertonic seventh
上主九和弦 supertonic ninth
上低声部譜表 baritone clef
"上屬下主"和弦"five over one"
下拍 down-beat
下中音 submediant
下屬音 subdominant
下中七和弦 submediant seventh
下屬七和弦 subdominant seventh

四　画

比才 Bizet
五度 fifth
五度音 fifth
五重奏 quintet

五声音階 pentatonic scale
六度 sixth
六和弦 chord of the sixth
六四和弦 six-four chord
中音 mediant
中心音 tonal center
中声部 alto
中声部譜表 alto clef
中音七和弦 mediant seventh
分譜 open score
分解和弦 broken chord
幻想曲 fantasia
內声部 inner voices
反向進行 contrary motion
反复音型 ostinato figure
巴赫 Bach
不完全終止 imperfect cadence
不协和和弦 dissonant chord
不协和音程 dissonant interval
不正規的解决 irregular resolution
不轉調的模進 nonmodulating sequence
不完全协和音程 imperfect consonance
不完全的大九和弦 incomplete major ninth
不完全的屬七和弦 incomplete dominant seventh
从屬和弦 attendant chord
升上主和弦 raised supertonic
升下中和弦 raised submediant
开放位置 open position

五 画

四度 fourth
主音 tonic
主音性 tonality
主調音 key-note
主調音乐 homophonic music
主七和弦 tonic seventh
主十一和弦 tonic eleventh
主十三和弦 tonic thirteenth
主六四和弦 tonic six-four chord
四重奏 quartet
四部寫作 four-part writing
半終止 half-cadence
弗蘭克 Frank
乐句 phrase
对位法 counterpoint
对位的轉位 contrapuntal inversion
半音音階 chromatic scale
半音和弦 chromatic chord
半音变化 chromatic alteration
正格終止 authentic cadence
正規的解决 regular resolution
切分法 syncopation
外声部 outer voices
平行進行 parallel motion
弗利季亞調式 Phrygian mode
玄堡 Schoenberg
乐剧 music drama
瓦格納 Wagner

六 画

同度 unison
同向八度 direct octave
同向五度 direct fifth
同向進行 similar motion
同音異名的改变 enharmonic change
次中声部 tenor
次中声部譜表 tenor clef

次高声部譜表 mezzo-soprano clef
回旋曲 rondo
吉格舞曲 gigue
交响曲 symphony
交錯关係 cross relation
多調性音乐 polytonality
多利亞調式 Dorian mode
匈牙利音階 "Hungarian" scale
合譜 close score
先現音 anticipation
协奏曲 concerto
协和音程 consonant interval
自然和弦 chord of nature
米奴哀舞曲 minuet
动机 motive
关係調 related key
关係小調 related minor
关係大調 related major
关鍵和弦 pivot chord

七 画

助音 auxiliary tone
助音和弦 auxiliary chord
完全八度 perfect octave
完全五度 perfect fifth
完全四度 perfect fourth
完全同度 perfect unison
完全終止 perfect cadence
完全协和音程 perfect consonance
声部 voice
低声部 bass
低声部譜表 bass clef
延長音 sustained tone
延迟解决 delayed resolution
序曲 overture, prelude
伴奏 accompaniment
李斯特 Liszt
时值 time value
貝多芬 Beethoven
声部進行 voice-leading
罗西尼 Rossini
克赫尔 Köchel
克列勃斯 Krebs
狂想曲 rhapsodie
沒有得到解决的倚音 unresolved appog-
里第亞調式 Lydian mode [giatura
那不勒斯六和弦 Neapolitan sixth
泛音 overtone
亨德尔 Handel

八 画

变音 altered note
变和弦 altered chord
变奏曲 variation
变格終止 plagal cadence
和弦 chord
和弦外音 nonharmonic tone
和声小音階 harmonic minor scale
和声的分析 harmonic analysis
和声的音程 harmonic interval
和声的進行 harmonic progression
和声的節奏 harmonic rhythm
和声的轉位 harmonic inversion
和声配置法 harmonization
拉罗 Lalo
拉莫 Rameau
拉威尔 Ravel
帕拉第斯 Paradies

非屬音的和弦 nondominant harmony
非屬音的七和弦 nondominaut seventh chord
非屬音的九和弦 nondominant ninth chord
夜曲 nocturne
咏嘆調 aria
門德尔松 Mendelssohn
法國六和弦 French sixth
波洛涅兹舞曲 polonaise
阿列曼德舞曲 allemande

九 画

复式音程 compound interval
复調音乐 polyphonic music
音高 pitch
音域 range
音程 interval
音階 scale
"音羣" tone-cluster
音程的轉位 inversion of intervals
"音乐中的魔鬼" Diabolus in musica
重复 doubling
重疊的乐句 overlapping phrases
重疊的声部 overlapping voices
重增四和弦 doubly angmented fourth
持續音 organ point, pedal point
持續主音 tonic pedal
持續屬音 dominant pedal
叙事曲 ballade
叙事短曲 novelette
勃拉姆斯 Brahms
勃路克納 Bruckner
威柏 Weber
前奏曲 prelude
奏鳴曲 sonata
柏遼兹 Berlioz

十 画

准备 preparation
倚音 appoggiatura
倚音和弦 appoggiatura chord
倚音六四和弦 appoggiatura six-four chord
爱伊奥利亚調式 Aeolian mode
根音 root
根音位置 root position
根音進行 root progression
馬祖卡舞曲 mazurka
留音 suspension
留音和弦 susrended chord
弱拍 weak beat, anacrusis
弱進行 weak progression
高声部 soprano
高声部譜表 treble clef, soprano clef
海頓 Haydn
特强 sforzando
格利格 Grieg
格塞尔沙夫特 Gesellchaft
級進 conjunct motion
浪漫曲 romance
借用和弦 borrowed chord
柴科夫斯基 Tchaikowsky
倒影寫作法 mirror-writing

十 一 画

旋律 melody
旋律音 melodic tone
旋律小音階 melodic minor scale
旋律的分析 melodic analysis

旋律的音程 melodic interval
旋律的進行 melodic progression
旋律的節奏 melodic rhythm
旋律的三整音 melodic tritone
終止 cadence
終曲 finale
終止公式 cadential formula
莫扎特 Mozart
第一轉位 first inversion
第二轉位 second inversion
副七和弦 secondary seventh chord
副屬和弦 secondary dominant
强拍 strong beat, thesis
强進行 strong progression
弦乐三重奏 string trio
弦乐四重奏 string quartet
組曲 suite, partita
排列 spacing
移位 transposition
規避音 échappée
調性音 tonal degree
斜向進行 oblique motion
除性終止 feminine ending, feminine cadence
密集位置 close position
混合里第亞調式 mixolydian mode

十二畫

減七度 diminished seventh
減五度 diminished fifth
減七和弦 diminished seventh chord
減三和弦 diminished triad
華采乐段 cadenza
華尔兹舞曲 waltz
進行 progression
琶音 arpeggio
舒曼 Schumann
間奏曲 intermezzo
等音程 enharmonnic interval
陽性終止 masculine ending, masculine cadence
詐伪終止 deceptive cadence
虛伪轉調 false modulation
凱路比尼 Cherubini
斯卡拉蒂 Scarlatti
舒柏特 Schubert

十三畫

跳越 skip
跳進 disjunct motion
解決 resolution
解決音 note of resolution
經过音 passing-tone
經过和弦 passing chord
經过轉調 passing modulation
經过六四和弦 passing six-four chord
聖詠歌 chorale
聖母晚禱歌 magnificat
裝飾音 embellishment
裝飾的解決 ornamental resolution
路斯特 Rust
極柔和 dolcissimo
諧謔曲 scherzo
辟卡迪三度 Picardy third
意大利六和弦 Italian sixth
数字低音 figured bass

十四畫

瑪特宋 Mattheson
漸弱 diminuendo

漸强 crescendo

十五畫

調 key
調性 tonality
調式 mode
調式性 modality
調式音 modal degree
增二度 augmented second
增六度 augmented sixth
增四度 augmented fourth
增三和弦 augmented triad
增六和弦 augmeted sixth chord
增六五三和弦(即增 6—5—3 和弦)
augmented six-five-three
增六四三和弦(即增 6—4—3 和弦)
augmented six-four-three
節拍 meter
節奏 rhythm
節線 bar-line
莫索尔斯基 Moussorgsky
德彪西 Debussy
德沃夏克 Dvořák
德國六和弦 German sixth
踏瓣 pedal
鄰音 neighboring note
模進 sequence
賦格曲 fugue
練習曲 etude

十六畫

導音 leading-tone
導音七和弦 leading-tone seventh
導音三和弦 leading-tone triad
駢枝音 cambiata
隨想曲 capriccio
靜止和声 static harmony
整音音階 whole-tone scale
錯誤关係 false relation

十七畫

隱伏八度 hidden octave
隱伏五度 hidden fifth
臨时記号 accidental

十八畫

轉位 inversion
轉調 modulation
轉調的乐句 modulating phrase
轉調的模進 modulating sepuence
蕭邦 Chopin
薩拉班德舞曲 sarabande

十九畫

譜表 clef
譜号 clef

二十一畫

屬音 dominant
屬七和弦 dominant seventh
屬九和弦 dominant ninth
屬十一和弦 dominant eleventh
屬十三和弦 dominant thirteenth

中外曲名对照表

二 至 三 畫

人生序曲 Les Préludes
三大奏鳴曲 Three Grand Sonatas
三部創意曲 Three-Part Invention
女武神 Die Walküre

四 畫

西格弗里德 Siegfried
西格弗里德田園詩 Siegfried
少年鋼琴曲集 Album for the Young
丰收曲 Harvest Song
幻想交响曲 Fantastic Symphony
幻想波洛涅兹舞曲 Polonaise-fantasie

五 畫

平均律鋼琴曲四十八篇，上卷
Well-tempered Clavichord I
平均律鋼琴曲四十八篇，下卷
Well-tempered Clavichord II
母鷄 The Hen

六 畫

交响練習曲 Symphonic Studies
交响变奏曲 Symphonic Variations
死神小夜曲 Death Serenade
西班牙交响曲 Spanish Symphony
自由射手的序曲 Overture to Der Freischütz
仲夏夜之夢：序曲 Midsummer Night's Dream: Overture
仲夏夜之夢：夜曲 Midsummer Night's Dream: Nocturne

七 畫

希望 Hoffnung
抒情曲 Lyric Piece
狂欢節 Carnival
狂欢節：壯丽的華尔兹舞曲 Carnival: Valse Noble

八 畫

侏儒舞 Dance of the Gnomes
命运之歌 Song of Fate
法國組曲 French Suite
彼特拉克的短歌 Sonetto del Petrarca
阿萊城的姑娘 L' Arlésienne
阿那克利翁的序曲 Anacréon Overture
帕西法尔 Parsifal
兩架鋼琴合奏的奏鳴曲 Sonata for two Pianos
兩架鋼琴合奏的协奏曲 Concerto for two Pianos
坦豪舍 Tannhäuser

九　畫

胡桃夾組曲 Nutcracker Suite
威廉·退尔:序曲 William Tell: Overture
勃蘭登堡协奏曲 Brandenburg Concerto

十　畫

索尔泛格之歌 Solveig's Song
浮士德交响曲 Faust Symphony
海頓主題变奏曲 Variations on a Theme by Haydn
唐·乔凡尼的序曲 Overture to Don [Giovanni
特里斯坦与伊索尔德的前奏曲 Prelude to Tristan und Isolde

十　一　畫

第二英國組曲 The Second English Suite

十　二　畫

無言歌 Songs Without Words
萊因的黃金 Das Rheingold
普罗米修士:序曲 Prometheus: Overture

十三至十四畫

睡眠曲 Slumber-song
奥柏隆:序曲 Oberon: Overture
意大利交响曲 Italian Symphony
歌唱大师 Die Meistersinger
僕人的制服 La Livri

二十一至二十三畫

魔笛的序曲 Overture to the Magic Flute
"鱒魚"五重奏 "Forellen" Quintet

本書附譜簡略字說明

本書附譜中的原文簡略字，因制版困难，故未譯出，特說明如下：

p. t. ——passing tone 經过音

aux. ——auxiliary 助音

app. ——appoggiatura 倚音

susp. ——suspension 留音

éch. ——échappée 規避音

camb. ——cambiata 駢枝音

ant. ——anticipation 先現音

etc. ——等等

又譜下的罗馬数字亦有因排印不便而未譯出者，如"V of II"，意卽"II 的 V"；"V of III"卽"III 的 V"；"V^7 of IV"卽"IV 的 V^7"，余可类推.